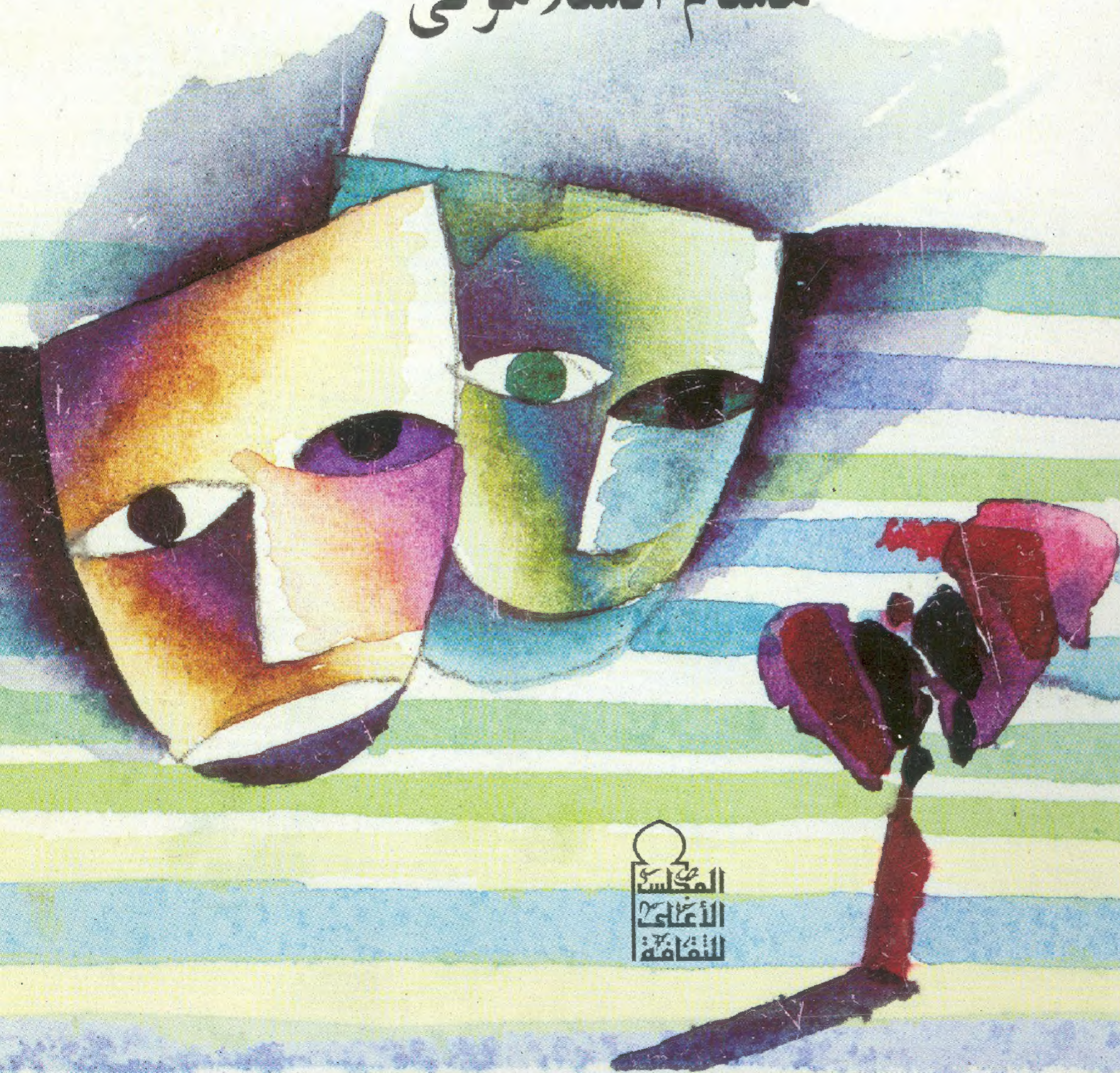




نقد أدبي

# القصّة القصيرة في مسرح القرن العشرين

هشام السلاّموني



المجلس  
الأعلى  
للثقافة





المشرف العام: د. أحمد مجاهد

سكرتير التحرير الفني: هشام نوار

نقد أدبي

القصة القصيرة  
في مشرحة القرن العشرين

هشام محمد محمود السلاّموني

الطبعة الأولى ٢٠٠٤

المجلس الأعلى للثقافة  
١ شارع الجبلية ، دار الأوبرا ، القاهرة

الرقم البريدي : ١١٢١١

هاتفون ٧٢٥٢٣٩٦

فاكس ٧٢٥٨٠٨٤

بوييد الإلكتروني

egypt council @ yahoo.com

تصميم الغلاف الفنان

عدي رزق الله





إبداعات التفرغ

[١٢]

# الفُصَّةُ الفُصيرةُ فمن مسرح القرن العشرين

هشام السلاّموني

## المجلس الأعلى للثقافة

العدد : ١٢

اسم الكتاب : القصة القصيرة فى مسرح القرن العشرين

اسم المؤلف : هشام السلامونى

الطبعة الأولى القاهرة ٢٠٠٤

---

حقوق الطبع والنشر محفوظة للمجلس الأعلى للثقافة

شارع الجبلية بالأوبرا - الجزيرة - القاهرة ت: ٧٣٥٢٣٩٦ فاكس: ٧٣٥٨٠٨٤

El Gabalaya St., Opera House, El Gezira, Cairo

Tel:7352396 Fax: 7358084



# القصة القصيرة

## في مسرح القرن العشرين







## إهداء..

إلى مَيّ وأميمة...  
من أبيكما. الذي يتمنى أن يرى  
لكما  
أعمالا عظيمة على المسرح.

هشام السلاموني







تقديم..







## وثيقة

«فأى موضوع للفن بصفة عامة قد سبق أن طرقه الفن، وكل موضوع بالنسبة للفنون جميعاً استهلك أكثر من مرة، إلا أن المسألة ليست بهذه البساطة، فالمستهلك يتجدد، كما تتجدد الحياة نفسها، والجديد دائماً ليس هو الموضوع الذى لم يطرق من قبل، بل هو الفنان، والفنان هو إنسان وعصر وحضارة، وكل جيل يعطى وجهة نظره فى موضوعات ثابتة فى جميع الأزمان».

والمسألة فى الفن ليست مسألة جديد أو قديم، بل فى الوظيفة التى يؤديها فى تعميق الحياة، وإثرائها بالتجربة، وما يؤديه - هذا الثراء فى الفهم والتجارب - من تطور فى الحياة البشرية بوجه عام، وأعتقد أن الحكم على الفن لا يكون بمدى ما فيه من جدة، بل ما يحققه من متعة وفائدة.

فالفن هو طريقة تناول الموضوع أو معالجته».

نجيب محفوظ

\*\*\*

---

إيداع نصف قرن، إعداد وتقديم د. غالى شكري، دار الشروق، القاهرة، الطبعة الأولى ١٩٨٩.



من حق القارئ أن يتساءل في دهشة - وهو يقرأ عنوان الكتاب :

ما الذي يلم الشامي على المغربي - كما كانوا يقولون !!؟.

و القارئ إذا كان يقصد بالشامي القصة القصيرة ، فإنه لابد يقصد المسرح بالمغربي .

أى أن القارئ قد يتساءل، ما دخل القصة القصيرة في تطوير مسرح القرن العشرين؟

و القارئ المندهش - هذا - واحد من ثلاثة يحترم رأيهم .

أولهم : يحتاج بأن طبيعتى الفنين، القصة القصيرة و المسرح، طبيعتان جد مختلفتين، أو هما مختلفتان كل الاختلاف عن بعضهما البعض .

و ثانيهم : يؤكد أن القصة القصيرة بشكلها - أو بأشكالها المعروفة لنا الآن ، كانت في الفترة المحددة بنهاية القرن التاسع عشر، (والتي نزع من أن التأثير المقترح قد حدث فيها، و من هنا نتصور مصداقية قولنا إن القصة القصيرة كانت ذات دور فعال في تغيير وتطوير مسرح القرن العشرين، و أن هناك تغييرا كامنا محتملا من الممكن أن ينبعث منها، و يبعث حياة جديدة في مسرح القرن الحادى و العشرين) فنا بعد ولبدأ، فالكثيرون<sup>(١)</sup> يجمعون على أن رسوخ أقدام الصحافة - في القرن التاسع عشر ذاته - كان وراء تحديد خصائص الفن الوليد، على يد الأمريكى إدجار آلان بو ١٨٠٩ - ١٨٤١ وهو الفنان الذى حاول أن يقنن للقصة القصيرة كعمل فنى يختلف عن الرواية في بنائه ومضمونه و الهدف منه، و وضع له ضوابط و قيوداً تحده، و تربطه، و تجعل له وحدته الذاتية، و وجوده القائم بنفسه، ثم تطور فن القصة القصيرة إلى

---

(١) راجع الأدب وفنونه. د. محمد عنانى، الهيئة العامة للكتاب، الطبعة الثانية، القاهرة، و تطور فن القصة القصيرة في مصر، من سنة ١٩١٠ إلى سنة ١٩٣٣ سيد حامد النسا، دار الكاتب العربى للطباعة والنشر، ١٩٦٨ . القاهرة... لكن للدكتور رشاد رشدى فى كتابه فن القصة القصيرة، الطبعة الثالثة، ١٩٧١، مكتبة الأنجلو. القاهرة، ص ١٠، ٩، ٨ رأياً آخر، يرى فيه أن موباسان هو البداية الحقيقية لفن القصة القصيرة كما نعرفها الآن، ونحن نميل إلى الرأى الذى أوردهناه .



أشكال، انبثق عنها ما نعرفه منها اليوم، على يد جوجول ١٨٠٩ - ١٨٥٢ في روسيا، ثم انتقل الأمر إلى فرنسا على يد موباسان، وبعد ذلك جاء دور الإنجليز، وقد حدث هذا التطور جنباً إلى جنب مع توالى الاكتشافات العلمية والاجتماعية والأنثروبولوجية في النصف الثاني من القرن عينه، متأثراً بمناخ الاكتشافات تلك، وأصحاب التأكيد على هذا الكلام الصحيح، يقصدون في هذا السياق، إلى القول إن فناً وليداً، لم تكن ملامح واضحة قد ارتسمت له بعد، من الصعب تصور أن يكون له تأثير في فن تليد، لا ينازعه القدم غير بعض ضروب الشعر (إذ كانت الدراما المسرحية نفسها ضرباً من ضروب الشعر<sup>(١)</sup>) منذ نشأتها و لوقت طويل).

و ثالثهم : يبتسم ابتسامة الواثق، وهو يقول لنا : إن عكس ما تقولونه هو الصحيح، ذلك أن الشواهد تؤكد أن القصة القصيرة الحديثة، مثلها مثل الرواية (أو فن القص في عمومته) هي التي تأثرت بالفن المسرحي، وهي التي أخذت عنه، بل وظفت بعض حرفياته<sup>(٢)</sup>، داخل نسيج لحمها الأحمر الناشئ الطرى، بحيث لم يعد ممكناً فصل المكون في التكوين [وهو عيد ما يرى أوكنور ويصفه بأن هناك ثلاثة عناصر رئيسية في القصة، هي العرض والنمو والعنصر المسرحي].<sup>(٣)</sup>

كل هذا الكلام صحيح، ولكن.....

ولكن لنترك لكن هذه إلى وقت لاحق..

\*\*\*

هنالك فارق كبير بين المسرح و القصة القصيرة.

هذا أمر لا نجادل فيه.

---

(١) التراجيدية الإغريقية القديمة، نشأتها وتطورها ورسالتها، د محمد محمود السلاموني، مجلة المسرح، العدد الأول، ١٩٨٧، ص ٢١ وما بعدها.

(٢) القصة والفنون الجميلة، د. السعيد الورقي، مكتبة الشباب، العدد ٥٧، الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة. ١٩٩٧، ص ١٢٣ وما بعدها.

(٣) الصوت المنفرد، فرانك أوكنور. ترجمة د : محمود الربيعي، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة، ١٩٦٩، ص ٢ .



فالقصة القصيرة فن قد تطور من الحكاية، التي تشبه الخبر، يبرزه كاتبه، ويفصله، حتى يشغل اهتمام السامع (القارئ فيما بعد)، وقد ظلت على هذه الحال حتى جاء، حوالي منتصف القرن التاسع عشر، من يرون أن الحياة تختلف عما تبرزه الحكايات الخبرية، فليس أهم ما في الحياة هو الفراق والزواج، ومواجهة الإنسان لأهوال فظيعة لا قبل له بالتصدي لها، فالحياة في الغالب تخلو من الأحداث الخطيرة، والوقائع الهامة، وليس من الضروري أن يتخيل الكاتب مواقف مبهرة، أو شخصيات غريبة، ليخلق قصة ما، بل على العكس يكفي أن يصور أفراداً عاديين، في مواقف عادية، كي يفسر الحياة تفسيراً سليماً، ويبرز ما فيها من معان خفية.

والحقيقة أن الرواية، سبقت القصة القصيرة إلى هذا المضمار، لكن - الحقيقة أيضاً - أن كتاب القصة القصيرة فعلوا ما لم يستطع الروائيون فعله في هذا المجال.

رأى بعض كتاب القصة القصيرة (الذين وصفوا بأنهم طبيعيون)، أن الحياة لحظات عابرة، قد تبدو في نظر الرجل العادي لا قيمة لها، لكنها تحوى من المعاني قدراً كبيراً، وبات كل همهم أن يصوروا هذه اللحظات، وأن تستشف أعمالهم ما تعنيه (والرواية بالطبيعة لا تستطيع ذلك بنفس القدرة في زخمها الحياتي المتصل والمتواصل).

لقد غدت القصة القصيرة، على أيدي هؤلاء الكتاب فناً يروى (يحكى بالسرد عن) حدث تتصل تفاصيله أو أجزاؤه بعضها ببعض، بحيث يكون لمجموعها (كليتها) أثر أو معنى كلي، وهذا الحدث لا يقتصر على الإجابة عن الأسئلة الثلاثة المعروفة، كيف وأين ومتى وقع، ولكنه يتعدى ذلك للإجابة عن تساولين آخرين في غاية من الأهمية، وهما لماذا وبمن وقع، والسؤالان الأخيران يتعلقان بالشخصية، أو الشخصيات الذين فعلوا الحدث، أو تأثروا به، فالحدث هو الشخصية وهي تعمل وتتأثر، أو الفاعل وهو يفعل أو يؤثر.

والقصة القصيرة أيضاً، لا تعنى بنقل الحدث، بل بتصويره عن طريق السرد، إنها تعنى بتصوير الشخصية (الفاعل أو المتأثر بالفعل)، وهي تفعل فعلاً، أو تنفعل انفعالاً، له معنى، وهذا المعنى ينشأ من الحدث نفسه، فهو جزء لا يجتزأ منه.



والنهاية فى القصة القصيرة تكتسب أهمية خاصة، إذ هى النقطة التى تتجمع فيها وتنتهى إليها خيوط الحدث كلها، وفيها يكتسب الحدث معناه المحدد الذى يسعى النص إلى بيانه، لذلك تسمى هذه اللحظة لحظة التنوير .

أما كل ما فى القصة القصيرة، من لغة و وصف و حوار و سرد، فيجب أن يقوم على خدمة إظهار المعنى الكلى فى الحدث، مثلما هو فى تصويره و تطويره .

لكن من المهم أن نقول : إن كاتب القصة القصيرة ينظر إلى الحدث من زاوية معينة، لا من عدة زوايا، و يلقي عليه ضوءاً لا عدة أضواء، و هو يهتم بتصوير موقف معين، فى حياة فرد، أو أكثر، لا بتصوير قطاع عريض من الحياة، ذى دلالة على الكل .<sup>(١)</sup>

لكن المسرح شىء آخر..

\*\*\*

يقول أرسطو عن المأساة (النوع المسرحى الذى أفاض فى الحديث عنه) ، إنها محاكاة للأفعال النبيلة الكاملة ( .. ) و تتم - هذه المحاكاة - بواسطة أشخاص يمثلونها، وليس عن طريق الحكى (السرد) .<sup>(٢)</sup>

المحاكاة - منذ أرسطو فى المسرح - لا تتم إذن إلا عن طريق فعل . Action

لا تتم إلا عن طريق تمثيل الفعل و أدائه، فوق مكان العرض المسرحى .

لا تتم - أبداً - عن طريق الحكى (السرد) .

إنها حياة يتم تمثيلها فى مكان العرض المسرحى .

و المحاكاة شىء آخر غير تقليد الحياة كما هى (مثلما يوحى اللفظ العربى) ، وإن كانت لا تخلو من عنصر التقليد، إنها تقليد للحياة، ليست كما تجرى الحياة بالضبط (فهذا أمر مستحيل) ، لكنها تقليد للكيفية التى تجرى بها الحياة، فى مشاهد منتقاة .

---

(١) د. رشاد رشدى، مرجع سابق، تلخيص ..

(٢) فن الشعر، أرسطو، ترجمة د. إحسان عباس، دار الفكر العربى، القاهرة .



الحياة فعل قائم ذو صيرورة دائمة (أى أنها تتغير جدلياً بين لحظة وأخرى، كماء النهر الذى لا تستطيع - لأنه يجرى - أن تنزل إليه مرتين) .

والفعل المسرحى، هو نسيج من نفس الخيوط التى يتكون منها الفعل الحياتى، بعد انتقاء للحظات فاضحة لمكون الفعل، أى أننا ننسج الفعل المسرحى على نفس المنوال، الذى نتصور أن الأقدار تنسج منه فعل الحياة، فى محاولة لاستكناه ما تم اختياره، ليعيننا - هذا المختار - على فهم الكل / الحياة .

الشيء المهم هنا، أن الفعل المسرحى يمثل الحياة (شيء شبيه بمندوب دولة يتواجد ليمثل رأيها فى الأمم المتحدة) .

هذا هو المقصود بالتمثيل (وليس الأداء المسرحى الذى يقدمه الممثلون) .

و هذا أيضاً هو الفعل المسرحى فى تمامه (فى لحظات العرض) .

لكن هناك مرحلة سابقة لهذا التمثيل، هى مرحلة التمثّل، وهى المرحلة التى تتم فى لحظات خلق النص المسرحى .

فى لحظات خلق النص (الذى سوف يتحول إلى عرض مسرحى) يتم تمثّل الفعل المسرحى، و التمثّل هذا هو فعل التأليف أو الكتابة للمسرح .

والتمثّل يعنى أننا ننشئ حياة (أو ننشئ من مادة الحياة ما يماثلها) ، تكشف بحركتها عن مكنون نفسها بنفسها (فى حين يعنى العرض المسرحى إقامة هذه الحياة المتمثلة فى مكان العرض) .

والقصة القصيرة - على ناصية أخرى - تصف (تحكى عن و لا تحاكى) الفعل الحياتى المنتقى، أكثر من كونها تتمثله أو تنشئه (هذا لا يمنع أن القصة القصيرة فى مواضع من مواضعها تعتمد إلى تمثّل الفعل الحياتى)، وهذا هو الفارق بين السرد القصصى، وبين التمثّل الكامل الذى هو شأن الكتابة المسرحية .

فى القصة القصيرة الحكى (السرد) هو صاحب الصولة الكبرى .



فى المسرح لا شىء (من المفترض، لولا أن جزءاً من وظيفة الكورس كانت تعد استثناء من هذه القاعدة) صاحب صولة غير المحاكاة.

إن القصة القصيرة تقطع لحظة أو لحظات قصيرة من الحياة ليتم تأملها. لكن الكتابة للمسرح تتمثل حياةً لتأمل لحظات التحول القصيرة فى هذه الحياة المتمثلة.

حتى القصة القصيرة الحوارية (التي ليس فيها إلا الحوار وحده)، يحكمها منطق السرد (الحكى)، ولا يحكمها منطق تمثل الحياة لتعمق لحظاتها. إن المنطقين مختلفان.

\*\*\*

فارق آخر بين القصة القصيرة و المسرح، يكمن فى كون القصة القصيرة عملاً يتم، و يصل إلى صورته النهائية، بعد انتهاء لحظات الخلق الفنى مباشرة، بينما المسرحية تبقى عملاً غير تام، عملاً لا يصل أبداً إلى صورة نهائية.

المسرحية تنتقل من التمثيل (كعمل أدبى) إلى التمثيل (كفعل مسرحى)، و لأن المسرحية (بعد تمام الخلق الأدبى) من الممكن أن تقدم كعرض فى عدد لا محدود من المرات، سواء فى ليالى عرض بإخراج واحد، أو بإخراجها عدة مرات، فهى تبقى عملاً مزيج التكوين - دائمة - مهما تقادمت فى الأيام.

المسرحية كعمل (المتمتعة بالصدق الفنى فى لحظات الخلق، و الصادرة عن حس إنسانى لا يهرم) يتم تمثيلها - فى أغلب الأحيان - مرة واحدة، أما تمثيلها فيظل احتمالاً يتضمن عدداً لا نهائى المرات.

و صحيح أن التمثيل (العرض المسرحى) كامن فى التمثيل (التأليف المسرحى)، لكن كل مشارك فى تمثيل العمل الإبداعى المسرحى (المخرجون و المنفذون و المؤدون)، يخلطون ذاتياتهم فيها كموضوع، ذلك أن المسرحية عمل فردى فى لحظة الخلق، يؤدى إلى أكثر من عمل جماعى فى مرات العرض المختلفة.



و صحيح - أيضاً - أن للمسرحية الواحدة شكلاً واحداً، يولد مع مضمونها في نفس اللحظة، بحيث لا يمكن فصل عرى الاثنين إلا فصلاً تعسفياً، لأغراض الدراسة وحدها، لكن الصحيح - كذلك - أن شكل المسرحية - كعمل أدبي - يتفاعل مع تفسيرات المشاركين في تنفيذ العروض، وأن هذا التفاعل الجدلي ينتج بالضرورة شبه أشكال متعددة للعمل المسرحي في أوقات المشاهدة، وحيث إنه لا يمكن أن يكون هناك شكلان لمضمون واحد (الشكل يعطى المضمون معناه، مثلما يعطى المضمون للشكل مبناه)، فإن تغير الشكل المتفاعل في صيرورة تستمر، من الممكن أن يجعل للعمل المسرحي أكثر من مضمون. [لا يشبه هذا الأمر تعدد القراءات للنص الأدبي الواحد، إلا في كون تفسيرات المنفذين ناتجة عن قراءات متعددة، لكن farkاً أكيدا بين الاثنين، ذلك أن الأولى تتم من خلال الشكل الواحد، ولهذا لا تتعدى المضمون الكامن في العمل الأدبي، والذي قد يبين كله (و هذا احتمال ضعيف)، وقد لا يبين إلا بعضه في قراءة من القراءات، أما في الثانية - تفسيرات المنفذين - فإن التفاعل، الذي هو إعادة خلق أكثر من كونه توقفاً عند حافة التفسير، يغير الشكل الأولى، و من ثم يغير المضمون].

العمل المسرحي في حالة التمثيل - إذن - عمل ذو مضمون كامن وحيد (و إن تلقيه أفقياً باتساعه، ورأسياً بارتفاع طبقات التلقي، واحدة فوق الأخرى)، أما في حالة التمثيل فهو عمل يفتح لعدة مضامين يفرضها تعدد حتمى للأشكال.

\*\*\*

فارق ثالث بين القصة القصيرة والمسرح، يكمن في كون المسرح مشتبكاً اشتباكاً ساخناً - دائماً - مع الواقع، بعكس القصة القصيرة التي تبدو فناً تأملياً لواقع انتهى، وأودع في خزائن الماضي، كذكرى، وعبرة، ورصيداً في فهم الحياة، وفض أغلفة غموضها اللامحدودة.

كل اللحظات في المسرح آنية، تحدث الآن (مهما تمضى السنون على فترة الكتابة)، والمسرح كذلك لأنه حي (بالمحاكاة)، وحياته ناتجة عن أن لحظاته، التي



تتحقق بواسطة شخصيات تنفعل، و تتكلم، و تتحرك، و تتخذ قرارات خاطئة أو صحيحة في حضورنا، وليس عن طريق الحكى (السرد)، و الغائر في الوجدان البشرى أن الحكى لا يكون إلا عن شىء حدث، و انتهى، و لو من لحظات قليلة.

فى المسرح تحس، و أنت تعاین مشهداً، أن هذا المشهد يحدث الآن (فى لحظة المعاينة)، و حين تنتقل إلى مشهد يليه (حتى إذا كان الفارق بين المشهدين سنين عدداً) تشعر- أيضاً- بأنك تعاین مشهداً يحدث الآن، فى المسرح كل اللحظات آنية (برغم كونها متزامنة، أى تحدث هذه قبل تلك، و تجيء تلك- أمامنا- بعد هاتيك).

لكن القصة القصيرة لا تعطيك هذا الإحساس، حتى إذا ما كتبت كلها- فى السرد- بأفعال مضارعة، فإنها تبقى تشير إلى أمر ماضى، فى وجدان تشعب بأشكال عديدة للحكايات. (إذ لا يتم الحكى إلا عن شىء حدث وانتهى).

لذلك تحسب عبقرية القصة القصيرة- إلى جانب عوامل مهمة أخرى- بقدرتها على إثارة أو استثارة اهتمام القارئ، (بل لعل إثارة اهتمام القارئ هى الطريق إلى عبقريتها، فبدون استثارة اهتمام القارئ لمتابعتها، لا مجال للكلام عن أى عبقریات أخرى).

لكن عبقرية المسرح تحسب بقدرته على الإيهام. و الفارق بين إثارة الاهتمام و الإيهام فارق كبير للغاية. إثارة الاهتمام تعنى أنك قلق على مصير البطل الإيجابى فى لحظات التلقى. لكن الإيهام يعنى أنك أنت البطل الإيجابى نفسه فى كل لحظة من لحظات المشاهدة.

بإثارة الانتباه أنت تحكم على البطل و ظروفه و أفعاله. أما فى الإيهام، فأنت تشارك البطل الظروف، و تعاني و تفعل معه، و تحكم الأقدار على كليهما فى نفس اللحظة.

الإيهام فى المسرح اشتباك آنى مع الواقع بكل سخونته، و بكل فجأته المنتقاة، و بكل ما يتمتع به من سطوة تغنى الصراع الدرامى (و تقود إلى التطهير- من فرط المعاناة فى التوحد مع البطل الإيجابى- فى رأى أرسطو).



والإيهام خصيصة أساسية في المسرح منذ وجد.

والحقيقة التي لا يجب أن تغيب عنا، أن المسرح قد بدأ بالإيهام الكامل (وجدانياً)، في مرحلة العروض الطقسية (العباداتية)، و بدخول الحوار الثنائي (الديالوج)، ثم الحوار التعددي إلى المسرح، تداخل الجدل و الإيهام في التكوين المسرحي، لكن جدلية المسرح المنتجة - باستمرار - آتيا في الصراع الدرامي بين قطبيه أو أقطابه، لم تنتقص من الإيهام، لكنها جعلته حالة إيجابية، عقلانية وجدانية معاً، يشترك فيها النص والمنفذون والمؤدون والمتلقون في جدلية مستمرة طوال لحظات العرض / التلقى. (والجدل شيء أكبر بكثير من الصراع الدرامي، وإن كان الصراع الدرامي قاعدته المحسوسة، إلا أن الجدل - الخاضع لتفسيرات ذات صيرورة لا تنقطع - مارد يتضخم حتى مع انحسار ضراوة الصراع الدرامي. أو حله حلاً نهائياً في المسرحية، إن الجدل ينتقل من صراع جزئيات العمل مع العمل، إلى صراع المعنى الكلي للعمل مع الحياة).

و نتيجة للسطوة الناجزة للإيهام، ورغبة في اتساع دائرة ومجال الجدل الناشئ عن الصراع الدرامي، سعى المسرح منذ السنوات المتأخرة في القرن التاسع عشر، إلى كسر هذه السطوة، لزيادة حجم العقلاني في تناسبه مع الوجداني، ووصلت هذه المحاولات إلى مبتغاها في عشرينيات القرن العشرين على يد بريشت، الذي استعان بتقنيات القص story telling، وبحيل إخراجية لتغريب المتلقى عن العرض (هي صميم المذهب الملحمي في المسرح)، لكي لا يكون المتفرج محصوراً في الجدل الذي يسمح به منطق الدراما، و سطوة تدفقها، فيكون المسرح فناً أكثر جدلاً، ويتسع الجدل ليشترك مع الحياة نفسها، متجاوزاً الاشتباك مع المنطق الدرامي وحده (و لا بد من ملاحظة أن كسر الإيهام، يتطلب إيهاماً يكسر).

كان المسرح يسعى حديثاً منذ نشأته لتعميق الجدل، بتقنيات مختلفة، وبحرفيات عديدة مركبة.

يسعى لتعميق جدل العمل المسرحي.



و يسعى إلى تعميق الجدل بين الفعل المسرحى والمتلقى، فى لحظات المشاهدة.  
وما بعدها بما لا يمكن حذّه بفترة زمنية يخضع لها.

\* \* \*

القصة القصيرة - كما قلنا - تأملية، فهى لا تشتبك فى أية مع الواقع اشتباكاً  
ساخناً، إذ يكسر فيها التدخل السردى (و هو تدخل ذو خاصية توجيهية لمنحى  
التصاعد فى العمل الفنى) الإيهام الكامل، أو الإيهام بصيغته المسرحية.

وكسر الإيهام فى القصة القصيرة، الذى هو من طبيعة السرد، لا يكون من أجل  
مزيد من التفكير الآن فى ما يحدث، لكن بغرض التأمل، وتوجيه صريح من السرد،  
إذ ليس فى القصة ما يحدث، ليس فى القصة إلا ما حدث، وهذه شرطية وجدانية  
مؤثرة، كما قلنا قبلاً.

لكن علينا الآن أن نوضح أمراً - منعاً للبس - وهو أننا هنا لسنا بصدد تفضيل  
منطقاً على منطق، فكلا المنطقين مطلوبان، وعلى درجة عالية من عظمة أساسها  
القدرة على الكشف، وللقصة القصيرة مجالها الجوانى فى الشخصيات، و هو مجال  
يحاول المسرح جاهداً أن يتسلل إليه، دون أن يحقق نجاحاتها، إلا بعبء إضافي،  
كثيراً ما يتهرب منه المسرح خوفاً من ألا يتحملة إيقاعه المتحكم.

إن التأمل طبيعة العمل المهم بما كان وما حدث.

و الإيهام طبيعة العمل، الذى يعنى بما يحدث الآن.

ولكن هل المسرح فن لا تأمل فيه؟، هل المسرح فن يكتفى بالمعاينة والمعاشية؟.

هل الإيهام عملية مجردة من التأمل؟، بالطبع لا، إن فى الإيهام تأملاً، وفى  
لحظات التنوير تأملاً، وما أن تنتهى المعاشية حتى يفتح باب ثالث وممتد للتأمل، وإذا  
كان الأمر كذلك، فما الفارق إذن بين تأمل و تأمل، بين التأمل فى القصة القصيرة  
والتأمل فى المسرح؟.

هل يصح أن نقول إن التأمل فى القصة القصيرة هو أساس بنائها الفنى؟.



ونقول إن التأمل فى المسرح هو نتاج للبنية الفنية للمسرحية؟.

أظن أنه من الصحيح أن نقول ذلك.

ويصح - أيضاً - أن نقول إن المسرح إيهام يحاول التأمل، بينما القصة القصيرة تأمل يحاول الإيهام.

ويصح أن نقول إن القصة القصيرة فعل تأملى.

و يصح أن نقول إن المسرح فعل يدعو إلى التأمل.

ومما سبق يمكن استخلاص أن الفارق بين الفنانين هو الفارق بين خصائص السرد وخصائص الإيهام.

السرد - إذن - هو المسئول عن الفارق الكبير بين المسرح و القصة القصيرة.

إنه يجعل القصة القصيرة تأملاً موجهاً، أكثر من كونها فعلاً جدلياً مستنفراً لرؤية تتعدد جوانبها [و هذا التوجيه ليس معيباً على الإطلاق، ما دام الكاتب ملتزماً بالصدق الفنى، فالكاتب نفسه يكون فى معاينة الحدث الصغير موجهاً بفكرة (وضغوط) أوحى بها هذا الحادث الصغير].

وفى السرد لا يموت صوت المؤلف بين شخصيات العمل، إنه الأثير الذى يحمل صوت المؤلف من خلايا العمل إلى كيمياء التأثير التفاعلى عند المتلقى (بينما الإيهام قادر على فرض صوت الشخصيات على المؤلف ذاته، قادر على إماتة صوت المؤلف).

السرد - أيضاً - يجعل القصة القصيرة من فنون الصوت المنفرد - كالشعر -، بحيث لا تشبه دراميتها الخاصة - كدراما الشعر - الدراما المسرحية، و لا تجعلها مختلفة عنها كل الاختلاف، لكنها بالتأكيد مختلفة.

\*\*\*

قلنا فى البداية إننا مع القائلين بأن :

القصة القصيرة و المسرح فنان مختلفان.



وإن القصة القصيرة - بصورتها التي نعرفها الآن - في نهاية القرن التاسع عشر، كانت فناً وليداً بعد، و من الصعب تخيل أن فناً جديداً - لم تكتمل ملامحه بعد - يؤثر في فن تليد كال مسرح .

و قلنا إننا نحترم رأى من يقولون إن العكس كان صحيحاً في تلك الفترة، وإن المسرح هو الذى كان يؤثر في القصة القصيرة، ويهبها بعضاً من دراميتها، لكي تكون هى - من البعض الذى وهب لها - درامية خاصة بها .

لكننا قلنا و لكن ... .

ولنعد الآن إلى لكن التى تركناها مفتوحة في البداية .

في لكن تلك ثلاث نقاط جديرة بالملاحظة :

أولها : أنه يكاد يكون هناك شبه اتفاق بين علماء الجمال، ودارسى الفنون على أن ثمة علاقة بين الفنون وبعضها، وأن هذه العلاقة قديمة قدم الحضارات الإنسانية، وقدم الأنواع (الأجناس) الفنية نفسها، فالاتصالات (العلاقات) بينها وثيقة، إلى الدرجة التى جعلت البعض يتحمس، فيقرر أن الحدود التى تفصلها عن بعضها البعض غير واضحة، في أغلب الأحيان (١) وهذه العلاقات هى علاقات تبادل وتفاعل وتأثير وتأثر عبر العصور (٢)، لقد ارتبطت الفنون والآداب وعكست على بعضها البعض من وسائل تعبيرها، واتجاهاتها الفكرية والحسية (٣) وهكذا فليس غريباً أن فناً يتأثر بفن آخر، فالفنون ما هى إلا ظواهر للفن، الذى هو واحد فيها جميعاً (٤).

والحقيقة أن الفنون تؤثر في بعضها البعض، بانتقال التقنيات (و الحيل الفنية) من هذه لتلك، والتقنيات (و الحيل الفنية) متاحة لمن يعرفها، وتستطيع ذائقته الإبداعية أن تلهمه باستخدامها (و استخدام جديد منها لم يستخدم من قبل) خلال عملية الخلق .

---

(١) القصة والفنون الجميلة (سابق) ص ١١،

(٢) السابق ص ٢١،

(٣) السابق ص ١٨،

(٤) السابق ص ١٣،



وحقيقة أيضا أن التفاعل المتبادل مهما وصل مداه، لا ينتقص من استقلال كل فن على حدة استقلالاً ذاتياً، فكل فن تطوره الخاص به، وسرعة خاصة في هذا التطور (١)

ونحن إذا نظرنا إلى الاسترجاع (الFLASH باك)، سنجد أن السينما قد أخذته عن فن القص بأنواعه، لكنها جعلت منه تقنية متطورة ذات شروط فنية خاصة، سرعان ما انتقلت إلى المسرح، وإلى الرواية، والشعر، بشروط تشبه إلى حد بعيد شروطه الفنية الخاصة في السينما. (التي يوفرها فن التوليف «المونتاج»).

والسينما وهي تفعل هذا كانت فناً - بعد - وليداً.

الفنون تؤثر في بعضها البعض إذن...

وفي هذا التأثير لا يستثنى فن وليد من التأثير على فنون تليده.

والتأثير والتأثر لا ينزع عن فن من الفنون استقلاليته.

من هنا لا يكون غريباً أن تؤثر القصة القصيرة في المسرح، وتضيف إليه من تقنياتها ما يفتح له مجالاً واسعاً للتطور.

ومن هنا أيضا لا يجب أن نرى غضاظة في أن القصة القصيرة - التي كانت فناً وليداً - قد أثرت في فن المسرح القديم.

وليس غريباً أن نقول إنه يسيطر في كل فترة حضارية فن معين، فيفرض مصطلحاته وطبيعته وبعض ملامحه على سائر الفنون الأخرى، وإن فن القصة استطاع أن يكون هو المسيطر والسائد على فنون عصرنا. (٢)

ثانيها: إن ملاحظة ظاهرة للعيان تؤكد على أن من طوروا المسرح بعد تشيخوف وسترنديبرج (وقد كانا من كتاب القصة القصيرة)، كانوا أيضا كتاباً جيدين ومطورين للقصة القصيرة، ومنهم بيرانديلو، وبريشت، و دورينمات، و آرثر ميلر، وبيكيت، و تنسي وليامز وآخرون.

(١) السابق ص ١٤،

(٢) السابق ص ٦،



ثالثها : إذا كان من خصائص القصة القصيرة أنها :

- ١- فن أدبي منثور (يكتب نثراً) .
- ٢- تتضمن أحداثاً لم تقع (أحداثاً خيالية، وليست سرداً لحادثة واقعية كما هي) .
- ٣- تتضمن أو تقوم على السرد (الحوار والمشهد الدرامي لهما وجود في القصة القصيرة) .
- ٤- تخضع الأحداث فيها لنوع من المنطق أو التسلسل . (توجيه تفرضه الفكرة والرؤية وضغوطهما غير المنظورة لحظة الخلق، والصدق الفني في تناول) .
- ٥- تحاول أن تبرز معنى كاملاً في الحدث .
- ٦- القصير .
- ٧- وحدة الانطباع .
- ٨- وحدة الفاعل المفرد .
- ٩- وحدة الموقف واللحظة .
- ١٠- قيامها على الفعل أو الحدث .
- ١١- الكشف عن جانب من جوانب الشخصية في لحظة التنوير .
- ١٢- الاتكاء على تيار الشعور .(١)
- ١٣- التقاقر في الزمان والمكان .
- ١٤- تحول المكان إلى بطل أو اختفاؤه .
- ١٥- تحول الزمان إلى زمان الشخصية .
- ١٦- الغوص داخل الشخصية .

---

(١) الأدب وفنونه د. محمد عناني، الهيئة العامة للكتاب، طبعة ثانية ١٩٩١ (تلخيص من ص ٩١ : ١١٦)

١٧- الشخصية من الممكن أن تكون هي الحدث.

١٨- إمكانية التناظر بين الشخصية والحدث.

ولعلنا نلاحظ - حين ندقق النظر - أن المسرح والقصة القصيرة كانا يشتركان، في نهاية القرن التاسع عشر، في الخصائص الآتية :

(أ) أن كليهما فن أدبي منثور .

(ب) أن كليهما يتضمن أحداثاً لم تقع (أحداثاً خيالية وليست سرداً لحادثة واقعية كما هي) .

(ج) أن كليهما يحاول أن يبرز معنى كاملاً في الحدث .

(د) أن كليهما يقوم على الفعل أو الحدث .

(هـ) أن كليهما يتضمن لحظة تنوير.

وأتهما (المسرح والقصة القصيرة) أصبحا يشتركان في نهاية القرن العشرين، بالإضافة إلى الخصائص السابقة، في الخصائص التالية :

- أن كليهما يتضمن السرد (الحكى، مخاطبة المتلقى مباشرة،...)

- أن في كليهما تخضع الأحداث لنوع من المنطق أو التسلسل (قد لا يكون هو التسلسل التاريخي الحياتي، هذه قبل تلك زمنياً، وتلك بعد هذه زمنياً) .

- القصر في مسرحيات الفصل الواحد، وفي مسرح الغرفة<sup>(١)</sup> (وما تفرع عنه من أشكال)، و المونودراما وتجارب مسرحية عديدة .

- وحدة الانطباع (أيضاً في المسرحيات القصيرة) .

- وحدة الفعل المفرد (في المونودراما، وفي المسرحيات القصيرة) .

- وحدة الموقف واللحظة (المونودراما، وفي المسرحيات القصيرة) .

---

(١) مسرح الغرفة، يقصد به آخر مسرحيات سترندبرج، وما تلاه من مسرحيات قصيرة مشابهة .



- الكشف عن جانب من جوانب الشخصية في لحظة التنوير (المونودراما والمسرحيات القصيرة) .

- الاتكاء على تيار الشعور .

- التقاقر في الزمان والمكان .

- تحول المكان إلى بطل أو اختفاؤه .

- تحول الزمان إلى زمان الشخصية .

- الغوص داخل الشخصية .

- الشخصية من الممكن أن تكون هي الحدث .

- إمكانية التناظر بين الشخصية والحدث .

ولكننا عندما نقول إنهما (المسرح، والقصة القصيرة) أصبحا يشتركان في كل ما سبق فإن علينا أن نعترف أن القصة القصيرة كانت هي معمل التفريخ الذي انتقلت منه هذه التقنيات إلى المسرح .

\*\*\*

وهكذا، فإن التساؤل الذي بدأنا به المقدمة، ما الذي لم الشامي على المغربي ، وقلنا إن من يقول هذا إذا كان يقصد بالشامي المسرح، فإنه بالضرورة يقصد القصة القصيرة بالمغربي، أصبحت له في القرن العشرين إجابة فنية، مثلما أصبحت له - في نفس القرن - إجابة سياسية وفكرية .

في السياسة والفكر، ما جمع الشامي بالمغربي، كانت القومية العربية .

وفي الفن، الذي جمع المسرح والقصة، كانت وحدة التقنيات الفنية .

\*\*\*

بقي لنا في هذه المقدمة أمران .

أمر يتعلق بالمضمون والشكل .

وأمر يتعلق بتشخوف.

أما الأمر الأول، وفيه نعى بالمضمون الجديد ما هو أكثر من فكرة جديدة فى ظل منظومة فلسفية سائدة، نعى به فكراً خارج المنظومة السائدة فى فترة من الفترات.

الآن وقد اتفقنا نقول :

إن المضمون الجديد يفرز شكله الجديد.

وحيث نقول بهذا، فإننا لا نتجاهل الوحدة العضوية بين الشكل والمضمون، تلك الوحدة التى لا يمكن فك عراها وإن أمعنا النظر فى المحاولة.

لا نستطيع أن نتجاهل أن المضمون والشكل يولدان فى لحظة الخلق الفنى، فى وحدة تختلط فيها الخيوط، مثلما تترايط فيها الوشائج، بحيث لا يمكن لمن يريد الفصل - دون تعسف - أن ينجز ما يريده.

هذا الأمر لا نستطيع تجاهله.

ولا نستطيع إلا أن نقرر.

أن المضمون يعطى الشكل مبناه.

وأن الشكل يعطى المضمون معناه.

هذا الأمر يتم فى عملية الخلق... وهو خاصية لصيقة من خصائصها... ونتيجة حتمية لها.

لكن هناك مرحلة تسبق عملية الخلق فى العمل الفنى، وهى مرحلة نستطيع التعرف على نهاياتها، لكننا نتوه إذا ما حاولنا أن نلتقط نقطة البداية فيها. إنها مرحلة الفكرة الأولية.

ونحن عندما نتكلم عن الفكرة فى الفن، تلك الفكرة التى تحاول التجسد، شكلاً ومضموناً، فى عملية الخلق، نصر على أن نسميها الفكرة الأولية.

ليس هناك فكرة مكتملة ونهائية قبل عملية الخلق فى الفن (إذا ما استسلم الفنان للصدق الفنى) إن عملية الخلق الفنى قادرة - على الدوام - على أن تجعل من الفكرة



الأولية شيئاً آخر، إن لم يكن أكثر اتساعاً، وأكثر تشعباً وأكثر عمقاً، من الممكن أن يكون شيئاً مخالفاً تماماً لها.

ومرحلة الفكرة الأولية، التي تسبق عملية الخلق الفني، هي نتاج عناصر كثيرة - منها ما هو معروف و منها ما لا يزال مبهماً أو مجهولاً - وهذه العناصر كثيرة بحيث يستحيل حصرها.

بالنسبة للكاتب هي خارجية وداخلية، تنتمي لوعيه، ولمنطقة ما دون الوعي لديه، ومنها ما هو منطقي وما هو انفعالي.

وبالنسبة للفكر هي ذاتية وموضوعية.

وبخصوصية تلك العناصر تولد الفكرة التي تغير الفهم العام أو الفهم السائد.

ليست الفكرة التي تغير ما هو سائد وليدة عبقرية الكاتب وحدها.

إنها وليدة عناصر كثيرة تتضافر في لحظة زمنية وتبقى في انتظار عبقرية الكاتب.

لنأخذ هذه في يدنا.. ولنعد ونتكلم عن المضمون والشكل.

ولنقل : إن تاريخ المسرح حديثاً، عرف من يتصورون أن المضمون الجديد (الذي يعبر عن رؤية خارجية عن الرؤى السائدة) يأتي بشكل جديد، ومن ثم بمرحلة مسرحية جديدة، أو اتجاه مسرحي جديد، أو صيغة مسرحية جديدة ، أو حركة مسرحية أحدث.

وعرف تاريخ المسرح - حديثاً أيضاً - من يتصورون أن الشكل يأتي بمضمون جديد.

لكن الثابت أن أصحاب الاتجاه الأول كانوا هم أصحاب الإنجازات الكبرى في تاريخ المسرح الحديث.

والحقيقة أنني لست من المتحمسين لتقسيم تاريخ المسرح إلى مراحل كلاسية، وكلاسية حديثة، ورومانسية، ورومانسية جديدة، وطبيعية، واقعية... و... و... (وعدم التحمس هذا مقصور على تلقى الأعمال الفنية - قراءة أو مشاهدة - فالتلقى يجب ألا يفقد براءة غير مثقلة بأفكار أو تصورات مسبقة، لكنه عملية تأريخية ونقدية مقبولة).

ولست أيضا بمستطيع أن أعارض هذا التقسيم.

فثمة ما يؤكد وجود سيادة مرحلة من هذه المراحل في فترات زمنية معينة.

وثمة حقيقة - أيضاً - تقرر أن التقليد في المسرح أكثر من التجديد بما لا يقاس.

ولكن بينما سادت الكلاسية القديمة لقرون.

واستمرت الرومانسية (قديمها وجديدها) لفترة زمنية طويلة (لكنها أقصر من تلك التي تسيدت فيها النزعات الكلاسيكية).

نجد أن تغير الاتجاهات المسرحية قد تسارع بشكل ملحوظ، مع تسارع الاكتشافات في العلوم الطبيعية والعلوم الإنسانية، بداية من السنوات الأخيرة للقرن التاسع عشر، تلك الاكتشافات التي غيرت رؤية الإنسان للعالم، ولنفسه، وزلزلت يقينه الذي تمتع به في فترات سابقة كانت تطول، قبل أن تصبح قابلة للتغير، والانقلاب.

إن زلزلة اليقين في فترات زمنية بدت متباعدة حتى القرن السادس عشر، ثم تسارعها تدريجياً، تسارعاً بلغ ذروته في القرن التاسع عشر، كانت العامل المؤثر، والحافز الفاعل، وراء ظهور اتجاهات فنية متعاقبة، ثم عندما بدا أن الإنسان قد افتقد اليقين تماماً في القرن العشرين، تزامنت الاتجاهات الجديدة - أو كادت - في ظهورها، مميزة هذا القرن - العشرين - عما سبقه من قرون.

وزلزلة اليقين السائد، وما يتبعه من اتجاهات مسرحية جديدة، ينتصر لمن يقولون إن المضمون الجديد يأتي بالأشكال الجديدة.

أما الذين يتصورون أن تغيير الشكل المسرحي من الممكن أن يأتي باتجاهات جديدة، فقولهم يبدو صحيحاً نظرياً أكثر من أن يكون رأياً تثبته شواهد عملية أكيدة.

إن تجربتي آرتو وبريشت خير شاهدين على ما نقوله.

لقد غير بريشت المسرح في سنوات قليلة. (١)

أما آرتو وخلفاؤه فما زال تغييرهم للمسرح وعداً، يؤكدون أنه قابل للتحقق !.

(١) قال بريشت: «إن أي تجديد في الشكل لا يخدم غرضاً، ولا يستمر مبرراته من مضمونه الاجتماعي يظل شكلاً عقيماً تماماً لا ثمرة فيه. بريشت، تأليف: رونالد جراي، ترجمة: نسيم مجلي، مراجعة: د. أحمد كمال زكي - الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٢، ص ٣.



إن الشكل الجديد، يقود إلى تقنيات جديدة لا شك، لكن هذه التقنيات ككل التقنيات المسرحية قديمها وحديثها، تبقى فى انتظار من يوظفها فى مضمون جديد أو تبقى - وهذا هو الأصح - فى انتظار مضمون لا يتخذ معناه إلا إذا ما وظيفها. هذا هو الأمر الأول.

أما الأمر الثانى فقلنا أنه يتعلّق بتشخوف، وفى هذه النقطة أريد أن أركز على فكرة محدّدة.

صحيح أن الكتاب يجعل بؤرته إنجاز تشخوف الذى قدمه للمسرح فى نهاية القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، لكن الكتاب لا يقصد أن ينسب كل إنجازات القرن العشرين المسرحية، ولا يستطيع، إلى هذا الكاتب العبقرى، لقد فتح تشخوف طريقاً، لكن مستكشفين عباقرة، استطاعوا أن يستمروا بنا فيه، وأن يعلمونا مجاهله، التى - بالتأكيد - لم يكن أغلبها معروفاً لتشخوف.

إن كل الكتاب العظام يكونون - فى كل (أقول فى كل) ما تتضمنه حياتهم من لحظات خلق - متأثرين بغيرهم، مثلما يصبحون هم مؤثرين فى آخرين... هكذا الفن، لا يبدأ فيه أحد من نقطة الصفر، ولا يضع فيه أحد نقطة بعد ختام.

لقد كسر تشخوف البناء الدرامى التقليدى للمسرح (١).

وكان كسر البناء الدرامى التقليدى هو إنجازه وهو عبقريته.

كسر البناء الدرامى التقليدى.. كان الطريق الذى فتحه ليكتشف لنا آخرون بعده عوالم جديدة لم تخطر على البال.

والحقيقة أن كثيرين من النقاد يرون أن إيسن كان مفتاح الباب الذى قاد المسرح إلى ما ناله من تطور...

وأن البعض يرون أن هذا الدور لعبه سترندبرج (٢).

(١) نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن. د. رشاد رشدى، الأنجلو المصرية نوفمبر ٦٨ ص ٢٦٧ وما بعدها.

(٢) المسرح الحديث، دراسة فى الدراما ومؤلفيها، تأليف أريك بنتلى، ترجمة محمد عزيز رفعت، مراجعة أحمد رشدى صالح، المؤسسة المصرية للتأليف والأنباء والنشر، الدار المصرية للتأليف والترجمة، يونيو ١٩٦٥، الفصل السابع والثامن ويتضمن على سبيل المثال آراء الكاتب، ويوجين أونيل المسرحى الأمريكى، وبرنارد شو.

لكن نقاداً ذوى شأن لا يقل عن السابقين يرون إن كانت لمسرحيات تشيخوف (١٨٦٠ - ١٩٠٤) أثر على المسرح الحديث لا يقل عن أثر إيسن، رغم اختلاف كل منهما عن الآخر... (١)

ولست أشك في أن الآراء الثلاثة على حق.

لقد جاء إيسن بالكثير الكثير.

وجاء سترندبرج بالخطير.

وجاء تشيخوف بمنجل عملاق، قطع فروعاً متشابكة، وأزال دغلاً، وقال لنا بمسرحه، هذا طريق في غابة الفن الغامضة الساحرة لم يكن يبين من قبل، ولقد سار فيه خطوات عدداً، ومات، وعندما مات كان قد وضع على أوله لافتة مغرية، كتب عليها، هذا هو الطريق لمن يريدون الاستفادة من إمكانيات جديدة، جاءتنى من القصة القصيرة، قادرة على فتح عوالم مسرحية لم تطأها قدم من قبل.

نعم... لقد كان منجلاً الذي قطع الفروع المتشابكة، والذي أزال دغلاً، وأظهر مدخلاً لطريق جديد، مصنوع من معدن تقنيات القصة القصيرة . وهذه قضية الكتاب.

\*\*\*

والآن - أخيراً - لمن كتبت هذا الكتاب.

ودون مراوغة أقول : إن هذا الكتاب موجه إلى المبدعين.

موجه إلى المبدع الكامن الذي لم يكتب مسرحاً بعد، وتخايله و تخاتله الكتابة المسرحية، موجه إلى المبدع الناشئ الذي لا يزال لم يجد طريقة بعد، ولم يقبض بيديه على طريقته الخاصة في الكتابة المسرحية.

موجه إلى مبدع أبدع كثيراً، لكنه يرى أن الإبداع بعد أن تعرّف على طريقه فيه، وقبض بيديه على طريقته الخاصة في الكتابة، مازال طريقاً يضم الجديد.. والجديد.

---

(١) نظرية الدراما من أرسطو إلى الآن (سابق) ص ١٦١



ليس الكتاب، كتاباً أكاديمياً.

وهو ليس محاولة نقدية أيضاً.

إنه محاولة تفكر بصوت مكتوب.

بصوت مصنوع من الحبر الأسود.

وإن كان الكتاب وسيلة لمعرفة جديدة، وهذا عين ما أتمناه، فإنه كان وسيلة معرفة لكاتبه قبل أن يكون للمتلقى.

إن الكتاب - كل الكتاب - تجربة معرفية، تستهدف التمعن في مسيرة المسرح، ليعرف المبدع لماذا وكيف حاول من سبقوه، أن يجعلوا المسرح - مثلما الفن في عمومته - وسيلة أكثر تعبيراً عن الإنسان في صراعه مع نفسه في صراعه مع الآخرين، في صراعه مع الحياة، في صراعه مع غاياته، ومع مصيره.

لهذا لا يعنى الكتاب بالأفكار، ولا يعنى بالمذاهب المسرحية من حيث كونها نتاجاً متكاملًا ذا خصائص مكتملة، شبه معروفة.

إن الكتاب يعنى بالتقنيات... تقنيات الكتابة.

الكتاب معنى بأن يقول إن التقنيات ليست قيوداً أبدية، وليست أيضاً وسائل مكتملة في خدمة المضمون الذى يريد الكاتب أن يعبر عنه.

إن الكاتب الذى تراوده فكرة، يحاول أن ينتقى لها تقنيات تناسبها، لن ينتج مسرحاً عظيماً وإن أجهد نفسه.

والكاتب الذى تستهويه تقنية ما (أو شكل ما) ويريد أن يكتب على هداه، لن يكون - هو الآخر - كاتباً لمسرح عظيم، وإن تصور ذلك.

الكاتب العظيم، هو صاحب الحيرة العظيمة فيما يراه من أمور الحياة، صاحب الأسئلة العديدة، وهو الذى يكتب فى محاولة للتخلص من حيرته، يكتب ليفهم، أو ليَجعل ما يحيره قريباً من الفهم، وهو ينقل حيرته إلى شخصياته (التي تعرف عليها جيداً وعاشرها قبل أن يشرع فى الكتابة، وأصبحت أجزاء متفاعلة فى داخله، لكل

منها ملامحه التي لا تختلط بملامح الآخرين) ، والذي يترك الشخصيات تنفعل،  
وتفعل، وتتفاعل، في جهاد لفض بكاره الحيرة.

ليس من المطلوب للكاتب أن يصل بعمله إلى رأى نهائى فى موضوع، يكفيه أن  
يخوض فى حيرته مع شخصياته - ذات الاستقلالية - التي تعانيها مثل معاناته  
الأولية، وأن يلتزم مع شخصياته بالصدق الفنى، لا يفرض عليها شيئاً، ويقبل أن  
تفرض عليه أشياء، وهو فى كل هذا يعرف أن التقنيات المسرحية، كل التقنيات  
المسرحية، قديمها وحديثها، متاحة له، وأن تقنيات - لم تكتشف بعد - قد تكتشف على  
يديه، سواء وعى بالأمر أو لم يع.

لأصحاب الحيرة العظيمة - من المبدعين - هذا الكتاب.

و لعلى - منذ البدء - إستميحهم عذراً، فالكتاب لن يخلصهم من الحيرة، وقد - وهذا  
ما أتمناه - يزيد حيرتهم...

إن حياة بلا حيرة، بلا تساؤلات، حياة بلا مستقبل.

وهذا الأمر ينطبق أيضا على الفن.

\*\*\*



مدخل





### وثيقة (١)

من الحق إذن القول بوجود وحش قابع فى قلب كل إنسان، يتحين الفرصة للاندفاع كعاصفة من الغضب، كما يبين فى اشتهااء إلحاق الأذى بالآخرين، أما إذا اعترض أحد سبيله يقتله ( .. ) و عندما يحاول العقل ترويضه و تلجيمه، إلى حد ما، فإن حارس هذا الوحش يعانى الأمرين، و لربما نزع الناس إلى تعليل ذلك بالشر الكامن فى الطبيعة البشرية ( .. ) إلا إننى أنسب ذلك إلى إرادة الحياة، التى تزداد شعوراً بالتنغيص و التكبر، من أثر المعاناة المستمرة للوجود، و من ثم تسعى لتخفيف عذابها بتعذيب الآخرين.

شورينهاور (الفيلسوف الألماني) ١٧٨٨ — ١٨١٠  
من مقال متأخر له عن الطبيعة البشرية.

\*\*\*

### وثيقة (٢)

نابليون : ..... اسمعى، سوف أشرح لك حقيقة الإنجليز !. إن فى الدنيا ثلاثة أنواع من الشعوب : شعوب دنيا، وشعوب وسطى، وشعوب عليا، فالشعوب الدنيا والشعوب العليا تتشابه فى شىء واحد : ذلك أنها لا ضمير لها ولا أخلاق، لأن الأولى تحت مستوى الأخلاق، والثانية فوقه، ولست أخشى النوعيين، لأن الشعوب الدنيا لا تظن إلى أنها بلا ضمير،

ومن ثم فهي ترفعنى إلى مصاف الآلهة، فى حين أن الشعوب العليا تفتقد الضمير لغير ما غاية أو غرض، ومن ثم فهي تنحنى لإرادتى، ولسوف ترين أننى أمضى فوق جميع الغوغاء، وجميع الطبقات المالكة فى أوروبا، كما يمضى المحراث فوق أرض الحقل !.. على أن الخطر يتمثل فى الشعوب الوسطى، إذا أنها تمتلك المعرفة والغاية معاً، غير أن لها موطن ضعف، ذلك هو إسرافها فى التقيد بالضمير والأخلاق.

السيدة : إذن فأنت ستتغلب على الإنجليز، لأن جميع أصحاب المتاجر من الطبقة الوسطى ؟!.

نابليون : لا فإن الإنجليز عنصر قائم بذاته . إذ ليس بينهم من ينحط إلى الدرجة التى يعنى فيها بالضمير والأخلاق، وليس بينهم من يسمو بحيث يتحرر من ربة الضمير والأخلاق،.. على أن كل إنجليزى يولد وفى كيانه قوة خارقة تجعله يتوهم أنه سيد العالم !، فهو إذا أراد شيئاً، لم يصارح نفسه بأنه يريد، وإنما ينتظر فى صبر، حتى يتسرب إلى ذهنه بطريقة لا يدريها أحد، يقيناً بأن من الأخلاق ومن الواجب الدينى أن يهزم أولئك الذين يمتلكون الشيء الذى يبغيه، وإذ ذاك لا يعود ثمة سبيل إلى مقاومته !..، إنه كآرستقراطى يفعل ما يشاء ويستولى على ما يشتهى . وهو كئاجر يسعى وراء غايته فى دأب ومثابرة ينبعان عن إيمان دينى قوى، وشعور بالمسئولية الأدبية !..، إنه لا يعجز قط عن العثور على المبرر الخلقى، فهو - بتظاهره بأنه النصير الأكبر للحرية وللإستقلال القومى !- يتغلب على نصف الدنيا، ويضمه إلى مملكته، ويسمى هذا استعماراً.. وهى كلمة مشتقة من التعمير !!، وهو إذا أراد سوقاً للبضائع، التى يغشها ويزيفها فى (مانشيستر)، أرسل أحد المبشرين ليعلم أهل البلاد - التى يريد أن يتخذها أسواقاً له - رسالة السلام !، فيقتل الأهالى المبشر، وإذا ذاك ينتضى أسلحته للدفاع عن المسيحية، فيحارب باسمها،



ويغزو باسمها، ويستولى على السوق كجزء من السماء!...، وهو - للدفاع عن سواحل جزيرته - يضع قساً على سطح سفينته، ويرفع علماً عليه صليب، فوق أعلى صار بالسفينة، ثم يبحر إلى أقصى أطراف الدنيا، مغرقاً وحارقاً ومدمراً كل من يناوئه السيادة على البحار!...، وهو يزهو بأن الرقيق يصبح حراً، إذا مست قدمه أرضاً بريطانية، بينما هو يبيع أبناء الفقراء من أهله - إذا ما بلغوا السادسة من العمر - ليعملوا في المصانع تحت رهبة الشياطين، ست عشرة ساعة في اليوم!، وهو يقوم في تاريخه بثورتين، ثم يعلن الحرب على ثورتنا الوحيدة باسم القانون والنظام!!، ما من شيء قبيح وما من شيء طيب إلا وتجدين الإنجليز يفعلونه، ولكنك لن تجدى أبداً إنجليزياً يعرض نفسه لأن يظهر بمظهر المخطئ، فهو يبني كل أفعاله على أسس ومبادئ!، إنه يحاربك بمبادئ وطنية، ويسرقك بمبادئ تجارية، ويستعبدك بمبادئ استعمارية، ويعيش على عرق المومس البغي باسم الرجولة، ويؤيد مليكه باسم الولاء، ثم يقطع رأس مليكه باسم المبادئ الجمهورية، دينه دائماً هو الواجب فهو لا ينسى مطلقاً أن الأمة التي تهمل واجبها، وتنحاز إلى الجانب المضاد لمصلحتها الخاصة، أمة ضائعة.

" مسرحية رجل الأقدار "

تأليف برنارد شو — ١٨٩٥

\* \* \*

### وثيقة (٣)

دخلت الفلسفة الغربية دور أزمة عميقة، عند نهاية القرن التاسع عشر وبداية العشرين الميلاديين، وتتمثل أعراض هذه الأزمة في ظهور حركات فكرية تعارض المذهبين الأهمين، في الفكر الأوروبي الحديث، أي المذهب الميكانيكي المادي،

والمذهب الذاتى، وهذا التغير لم يقتصر على ميدان الفلسفة، بل امتد إلى ما وراءه (إلى ميادين الاجتماع والاقتصاد والفن والإنسان بعامة)، ويمكن أن نقارنه - التغير - مع الأزمة الكبيرة، التى أنتجت فى عصر النهضة الأوروبية، الثقافة الأوروبية الحديثة كلها.

ومن الصعب كثيراً أن نحدد عل هذه الأزمة، وهى عل متعددة بقدر ما هى متداخلة، ولكن الوقائع على الأقل واضحة : فقد وقعت أوروبا فى تلك الآونة، تحت ضغط حركة عميقة من الفكر الاجتماعى، واضطرابات اقتصادية خطيرة، وتجديدات جذرية فى الفن، وإصلاحات واضحة فى ميدان الدين.

ويتفق المؤرخون على أى حال، على أن بداية القرن العشرين الميلادى، ليست وحسب نهاية مرحلة، بل إنها إسدال للستار على مرحلة تاريخية طويلة، انتهى أمرها الآن، وكان إلى درجة أن العصر الجديد فى الحضارة الغربية لم يعد ينتمى إلى عصرها الحديث.

### **الفلسفة المعاصرة فى أوروبا**

تأليف إ. آم يوسينسكى

ترجمة : د عزت قرنى

سلسلة عالم المعرفة (١٦٥)، المجلس الوطنى للثقافة

والفنون والآداب. الكويت ص ٣٧

\*\*\*

### **وثيقة (٤)**

إن أبناء الجيل ليسوا إلا عبيد شهواتهم، أناس متقلبون لا يثبتون على حال، يصورون إلههم إلهاً عبيطاً أبله واهى الإرادة، يصورونه فى الصورة التى تناسب زمانهم، وشهواتهم، يصورونه إلهاً لعبة يتصرفون فيه كما يشاءون، وهم بذلك



يفصلون بين الحياة و الإيمان و العقيدة، إنهم يصورونه إلهاً أصلع الرأس، وخط الشيب شعره، يغطي صلعته بطاقةية صغيرة، أما إلهي أنا، فشئ آخر، إنه عاصفة إذا كان إلهكم ريحاً.. سميع رحيم إذا كان إلهكم أصم و قاسياً لا يرحم.. إنه إله قوى.. شاب مثل هرقل، إذا كان إلهكم قد أصبح خرفاً ضعيفاً وانياً، في السبعين من عمره..

من مسرحية " براند " تأليف: إيسن





عندما وصل الإنسان إلى نهاية القرن التاسع عشر الميلادي، كان من الواضح أنه قد روع في نفسه، وكان سؤاله الذي لا يجد له إجابة، هل انضوى - كإنسان - على كل هذه البشاعة، وكل هذه الوحشية؟.

كانت مثاليات كبيرة - حاولت أن تتجمل في الرومانسية - قد سقطت سقوطاً ذاك دوى مرعب. وأوهاماً كبيرة في جدوى الفردية والذاتية، قد تفتقت عن وحش، لا تختلف ملامحه الشوهاء عن الوحوش الأسطوريين، الذين مارسوا ظلمهم القديم للبشر، تحت شعارات براءة من الولاء للقبيلة، والإقطاعية، والملك، والقومية، والتدين.

وكانت أضراليل غائمة تمارس انهيارها تحت السمع والبصر، فقد كانت الثورة الصناعية، التي آذنت بمعدلات غير مسبوقة في سرعة إنجاز - وكيفية إنجاز - التقدم العلمي والتكنولوجي، قد صنعت جيوشاً من المستغلين ببشاعة داخل دولها، والمستنزفين حتى القتل العمد، مع سبق الإصرار والترصد، في المستعمرات. كان الإنسان مروعاً في نفسه.

وكانت المطابع(\*)، وثورة المواصلات (بفعاليتها التي تم التوصل إليها في ذلك الزمان) والازدهار الكبير للصحافة، والجهد الضخم لمراسليها، قد عمقوا جميعاً شعور الإنسان بوحشيته، إذا لم يعد من الممكن إخفاء الأمور، لأكثر من عدة أيام بعد حدوثها، قبل أن تنشرها الصحافة، وتجعلها على كل لسان، ثم تقوم المطبعة بتعليقها، وحفظها، وإبقائها متاحة، يستطيع من لم يشتر أن يتفرج عليها.

---

(\*) أول من استعان بالمطبعة بشكل مؤثر هم البروتستانت فيما عرف بحركة الإصلاح الديني.

كانت الكتب قد أتخمت بماض من البشاعة المقيئة.

والصحافة قد غصت بحاضر من البشاعة المعيشة.

وثورة المواصلات (بعد اختراع الآلة البخارية، التي أجرت في البحار سفناً، في وقت بدا للإنسان قياسياً في ذلك الوقت، ودفعت بالقطارات من مكان إلى مكان، في أوقات بدت قياسية هي الأخرى)، التي سمحت للناس - أو أقربائهم وأصدقائهم - بالتنقل هنا وهناك، قد جعلت - هي الأخرى - ذاكرة البشر، في أوروبا الغربية، تحفل بكل ما هو مخيف، وربما كانت الكهرباء الوليدة، قد أتاحت للإنسان وقتاً للسهر، إن لم يقرأ فيه، تبادل الأحاديث مع آخرين عما حدث، وعما كان، وعما أصبحت عليه الأمور.

هكذا كان الإنسان مروعاً في نفسه.

\*\*\*

كان مما حملته إليه الكتب، التاريخ الدموي للقبائل الهمجية البربرية الأوروبية القديمة، فرأى في أثينا الهيلينية استثناءً وحيداً لهمجية كاملة في أكثر المناطق، وعسكريتارية غاشمة متحكمة في بعضها، تلك العسكريتارية التي استطاعت قهر أثينا بأنياب جحافل إسبرطة، لتبرز بعد ذلك الإمبراطورية الرومانية، شديدة الضراوة القائمة، والقائمة على النهب محكم التنظيم، لكل شعوب العالم القديم، لكن قراءه متعمقة لأثينا الهلينية فضحت له - هي الأخرى - همجية كامنة، وأرستقراطية تتمتع وحدها بالديمقراطية، ولا تعرف الرحمة مع العبيد، وعنصرية غائرة حتى في اليوتوبيات.

ثم أرتته - الكتب - عصر الاضطهاد للمسيحيين، وبشاعاته التي لم ير العالم - في أحط مراحل - ما هو أسوأ منها، ثم أرتته - بعد انتصار المسيحية - وحشية الكنيسة ضد من أسمتهم بالوثنيين، والتي كان من جرائمها دخول الوثنيين - هؤلاء - مرغمين إلى المسيحية (فتوح تعبد الناس بالسيف)، ثم تأثيراتهم - هؤلاء الوثنيون - على المسيحية نفسها، تلك التأثيرات التي ابتعدت بالمسيحية - المتمكنة بالقوة - عن منبعها السمح



الأصلى، وأدخلتها فى دائرة التسلط البربرى القاهر، والثراء الفاحش على حساب رعايا الكنيسة، وأغرقتها فى ظلام السحر والشعوذة والخرافة (المنحدرة من عقائد من أسموهم بالوثنيين!)، ومقاومة التقدم، وحرق العلماء، وبيع صكوك الغفران، وغيرها من بشاعات يندى لها جبين البشرية، عرفت بأنها العصور المظلمة فى الغرب. (\*)

وعرف الإنسان أنه فى ظل الهيمنة الكنسية فى عصور أوروبا المظلمة، كان الإقطاع البشع قد ركز دعائمه، وكانت الكنيسة نفسها أكبر إقطاعى عصرها، كان الإقطاع قد أخذ عن أثينا أسوأ ما فيها، العبودية، ليصنع نظام القنانة، الذى دمر الملايين فى سبيل رفاهية غير مسبوقة لحفنة من النبلاء، والأمراء، والملوك، والباباوات أيضا (بل الباباوات فى الأساس!).

أيضا فى ظل الإكليروس - المتسلط و المتغطرس - دفعت الكنيسة ملوكاً أميين - كريشارد قلب الأسد - على رأس عصاباتهم المفلسة، ليقودوا حملات صليبية فى أكثر من ثمانى هجمات على الشرق، لا شىء وراءها إلا الغصب والاعتصاب.

مرة ثالثة، وفى ظل السيطرة المستبدة للكنيسة، حدثت الكشوف الجغرافية، وتحت شعار التبشير، وبدعيم من الإكليروس، ارتاد الأوربيون ثلاث قارات لم يرتدها غريب قبلهم، هما الأمريكتين (الشمالية و الجنوبية) وأستراليا، ومئات من الجزر المأهولة بشعوب بدائية العيش والتسليح والتنظيم، فأبادوا سكانها بالبارود (الأوروبى)، وفتحوها لاستيطان ملايين من مواطنيهم، تولت الشركات الكبرى أمر تهجيرهم إلى المناطق المحتلة، وتمويل مشروعاتهم فى العالم الجديد، منذ القرن السادس عشر، ولمدة استمرت إلى ثلاث قرون طويلة سوداء.

كانت عائدات غارة الكشوف الجغرافية، دموية الأسلوب استيطانية الهدف، من الذهب والمواد الخام قد جعلت غرب أوروبا وطناً للرجال الأثرياء، وقلبت موازين القوة

---

(\*) من الخطأ إطلاق اسم العصور الوسطى دون تحديد جغرافى يشير إلى الغرب، ذلك أن الشرق فى هذه الآونة كان يتمتع بالنور، كل النور، إن من يخلطون، يقتاسون - أو هم لا يعرفون - أن العصور الوسطى جزء من تصنيف لتاريخ المسيحية، وليست إحدى تصنيفات تاريخ العالم.

فى العالم بما أسماه ماركس التراكم البدائى للثروة ، الذى مكن مجتمعات الغرب الأوروبى من التحول إلى الرأسمالية، وهى لعنة عاناها الناس محلياً (فى أوروبا)، وإمبريالياً (فى مستعمراتها) لفترة طويلة، (ويعانون منها جحيماً نهماً عولمياً الآن).

عرف الناس - كذلك من الكتب - أنه فى حروب بين الصليبيين وأنفسهم، كانت إنجلترا الجرمانية قد أبعدت اللاتين من الساحة، واستغلت رحلة فاسكودى جاما إلى الهند، لتسيطر عليها وتقيم صرح أكبر شركة منظمة للنهب المخجل، فى أرجاء لم تعرف إلا الثقافة الرفيعة، وديانات تسعى إلى الكمال الإنسانى على الأرض، كملاً لا يكون إلا بالتناغم الطيب الرقيق الفعال مع الكون، بكل ما يضمه من جماد وحيوان ونبات.

لقد كان من نتائج هذه الهجمة التى تتضاءل إلى جوارها شراسة التتار الهمجيين، أن كتب التاريخ عن قرون النهب البشع، التى تلت الكشف الجغرافية، أن سكان أوروبا الغربية :

- أفرغوا نيوزيلاندا وأستراليا والأمريكتين - تقريباً - من سكانها الأصليين.

- أبادوا أكثر من ٥٠ مليون نسمة من الهنود الحمر.

- خطفوا أكثر من ٢٠ مليون نسمة من الزوج، واستعبدوهم (١).

وفى المقابل، زادت ثروة أوروبا الغربية زيادة تعد طفرة لا منطقية، وزاد عدد سكانها إلى الضعف فى مائة سنة، وتضاعف عمر الإنسان الأوروبى - بعد مائتى سنة - عما كان عليه فى سنى الحروب الصليبية على الشرق.

نهبوا الذهب والفضة من أراضي الناس، وعبأوها فى خزائهم.

وامتصوا النبض وعصارة الحياة من شرايينهم، واختزنوها فى خلاياهم.

وأصروا على أنهم المتحضرون !!.

\*\*\*

---

(١) صوت الناس . الصادق النيهوم، دار ضياء الريس للنشر لادن .. تلخيص.



وكان أيضا مما عبأته الكتب، تلك الحركة المسماة بالثورة، والمعروفة بحركة الإصلاح الكنسى أو الإصلاح الدينى، أو الثورة البروتستانتية، والتي كانت إذا ما فككنا أربطة المسوح الدينى عنها، وعريدا الهدف، نزاعاً طويلاً بين حكومات علمانية، وحكومات الإكليروس الكنسية، للسيطرة السياسية، كانت تمرداً يهدف إلى نقل السلطة من الحكومة الأسقفية، والقضاء الكنسى، إلى حكومات عموم الشعب، و قد انتهت بها الأمور إلى فضح التجاوزات المخزية للكنيسة الكاثوليكية، وإسقاط سيطرة الإكليروس السياسية والاقتصادية (الفعلية) والأيدولوجية (الزائفة) فى بعض الأقاليم.

وكانت العلمانية إحلال رؤية دينية محل أخرى، ولم تكن أبداً كما يتوهم البعض ويحاول أن يوهمنا بعض آخر، حركة ضد الدين، أو حركة تستبعد الدين، أنها فى النهاية حركة أحلت كنائس بروتستانتية بدلاً من كنائس كاثوليكية، لقد كانت العلمانية حركة ضد التسلط الكنسى فى الكاثوليكية، ولم تكن ضد الدين المسيحى، الذى كانت - وما زالت - ترفع أعلامه، ليبرر مسلك الرأسمالية المدمر للشعوب.

كانت الأيدولوجية المنهارة للكنيسة الكاثوليكية تؤكد إن لدى الإنسان روحاً أبدية لن تستطيع الخلاص من اللعنة، والحصول على البركة السرمدية إلا بمعاونة الإكليروس.<sup>(١)</sup>

وكان الاقتصاد، الذى تم ترشيحه للانهيال، هو الاقتصاد الإقطاعى.

وكانت السلطة، التى استوجب الأمر أن تنهار، هى السلطة الدينية. المهيمنة برجال الإكليروس على إدارة أمور الناس المعيشية.

لكن تأثيراً عميقاً لم يتم فى تكوين الصفوة الدنيوية الحاكمة، ولا فى أوضاع البناء الاجتماعى، وكانت النتيجة أن تغييراً ذا بال لم يلحظ فى أحوال من كانوا ينعمون بثراء ظلم، ولا من كانوا يعانون الفقر فى ديمومة مظلومة.

---

(١) التاريخ من شتى جوانبه، مطالعات فى تاريخ الغرب، الجزء الأول، إعداد ستيفين أوزمنت، و فرانك تبريز، ترجمة د. أحمد المحمدى محمود، الألف كتاب الثانى، عدد ١٣٩، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة.

لقد حدثت التغييرات داخل الإطار الطيع للدولة الموناركية الأرستقراطية .

وسرعان ما اشتعلت حروب دينية طاحنة بين البروتستانت والكاثوليك، جرت فيها أنهار دم المؤمنين بأيدي المؤمنين (١) ، وفي فرنسا، على سبيل المثال، دامت إحدى الحروب ثلاثين سنة (١) ، وتسببت في خراب للممتلكات شديد الفظاعة، وأعداد من القتلى لا تقارن بما تحدثه هجمات متلاحقة من الطاعون الأثيم .

دفعوا بعشرة أجيال من تاريخ الإنسانية في الغرب إلى حمامات دم متعاقبة، وكما كان الكاثوليك يحرقون البروتستانت، كان البروتستانت، إذا أتاحت لهم الفرصة يخربون الأديرة، ويحرقون الكنائس، ويفتكون بأعدائهم، بل إن الشيع المختلفة التي تفرعت عن البروتستانت بدأت تضطهد إحداها الأخرى، فاللوثريون - على سبيل المثال لا الحصر - كانوا يضطهدون اتباع كلفن وزونجلي، بل إن كلفن نفسه أصدر حكم الموت حرقاً على سرفينوس ، واتباع سياسة الاستبداد في جنيف. (١)

عشرة أجيال رأت الأهوال تحت راية الإصلاح، ومقاومة الإصلاح، في أوروبا !! .

لكن هولاً آخر كان ينتظر الإنسانية جمعاء على أيدي البروتستانت .

لقد جاءت الثورة البروتستانتية بما هو أفظع، لقد جاءت للشيطان بقرنيه، وعينييه الناريتين، وعقله الماكر، الذي لا يعرف للمراوغة الفجة حدوداً، فقد كان من آثارها أنها ترجمت العهد القديم، وكان حتى ذلك الوقت سراً كنسياً لا يطلع عليه المتعلمون، وبالطبع العامة [من اليونانية القديمة إلى لغات الشعوب الأوروبية]، رابطة بين المسيحية وشعب الله المختار أصحاب العهد القديم، وكان هذا خطأ مارتن لوثر الجسيم، (الذي حاول التراجع عنه فيما بعد، ولم يمكنه اليهود وأصحاب المصلحة من تصحيحه، إذا عمدوا إلى إخفاء كتابه - الآخر فيما يتعلق باليهود وأكاذيبهم ١٥٤٤م - الكتاب الذي حاول الرد فيه على ما أعلنه - في كتابه الأول عيسى ولد

---

(١) تاريخ المسيحية، المسيحية في عصر الإصلاح. عزت زكي - دار التأليف والنشر للكنسية الأسقفية. القاهرة ١٩٨٠ ص ١٨٢ .



يهودياً ١٥٢٣ م) - خطأه الجسيم الذى قرر أن المؤمنين كلاب تحت مائدة اليهود، غاية أمانهم أن يقتاتوا من فئات مائدة شعب الله المختار، ليكونوا جنوداً مخلصين للمسيح المخلص يوم يعود، وهكذا وجد ممتصو دم الشعوب ركيزةً عنصرية تجعلهم يستأهلون العيش على حساب شعوب لم يختارها الإله لنعمته (!!)، أو أنه اختارهم للاستعباد!! (على حد زعم العهد القديم) فإن رفضوا الاستعباد حقت عليهم الإبادة (وهو عين ما نعانى منه الآن من وحدة إمبريالى الدول البروتستانتية، أمريكا وإنجلترا، مع يهود إسرائيل، بينما نظن نحن أن معاناتنا إحدى عجائب اللوى اليهودى فى أمريكا!!).

وسرعان أيضاً ما قامت حرب أهلية فى إنجلترا، تحاول أن تحقق ما لم تستطعه ثورة الإصلاح الدينى (١)، اندلعت بأدوارها الحارقة المتتابة فى العام (١٦٤٠)، بين قوى الملكية الموناركية، وقوى البرلمان، حين أراد كبار الأعيان أن يعبروا سياسياً عن أوضاعهم الطبقية الوليدة المتحكمة، ولم تنجح هذه الحرب إلا بعد ثمانية وعشرين عاماً من القتل والدمار، استطاعت بعدها أن توطد النموذج السياسى الإنجليزى، الذى يقيد فيه البرلمان الحكم الملكى، فى وقت راح لويس الرابع عشر (١٦٦١-١٧١٥) فى فرنسا يقوى الحكم بحديده و ناره، لتوطيد السلطة الملكية بآثامها الكبيرة، تلك السلطة التى بقيت انتظاراً للثورة الفرنسية لتجتاحتها - بعد سنوات مريرة من المعاناة القاسية، فى نهاية القرن الثامن عشر.

أما فى روسيا - فى نهاية القرن الثامن عشر - فقد كان يوجاتشوف، يقود ثورات الفلاحين ضد كاترينا بعد اغتيال زوجها بطرس الثالث، الأمر الذى احتاج أقل من قرن بقليل لإلغاء العبودية فى روسيا، وأكثر من قرن بقليل لإلغاء الملكية القيصرية نفسها.

\*\*\*

وعرف الإنسان الأوروبي - أيضاً - أنه بينما كانت الثورة الفرنسية تدق أوتادها في فرنسا، كانت الثورة الصناعية تدق أوتاداً أخرى في إنجلترا، على حساب من لا يستطيعون إلا بيع قوى عملهم، لمن يعطيهم الفتات، تلك الثورة التي ارتأت أن لا بد من إعادة تاريخ الكشف الجغرافية الدامي، فيما عرف بالمرحلة الإمبريالية، لنهب المواد الخام اللازمة للتسارع الإنتاجي للآلة البخارية المكتشفة حديثاً، وفتح الأسواق الخارجية بالقوة، وإبقائها مفتوحة بمزيد من إراقة الدماء، غير مكثفة بامتصاصها الدراكيولي الدائم، فراحت الثورة التي أعلنت الحرية والمساواة والإخاء في فرنسا، تسعى إلى ضرب الحرية والمساواة والرخاء، في البلاد الموعودة، لتتال نصيبها من كعكة المستعمرات، مثلها مثل إنجلترا مهد الثورة الصناعية.

لقد عرضت الكتب تاريخاً مستمراً من توضيحات الشعوب الأوروبية والدمار الذي حاق بالناس والموارد، من أجل أن يغير الإنسان حياته إلى الأفضل، لكنها أكدت أنه في كل مرة كانت الوحشية هي التي تحتل الأرض بعد الصراع، لكي لا تستتب الأمور إلا لها.

وكانت الصحافة لا تتوانى في الإتيان بالأخبار المخزية للإمبرياليين الذين يزعمون أنهم مستعمرون، بمعنى أنهم يعمرّون المناطق التي يسيطرون عليها، لكن أبشع ما جاءت به الصحافة كانت تلك الحرب التي عرفت باسم حرب الأفيون، التي خاضتها إنجلترا بجيوش يدعمها البرلمان الديمقراطي (!!)، ضد دولة في أقصى حدود الأرض، الصين، لغير سبب إلا أنها ترفض دخول الأفيون، الذي يعرض شعبها للإفقار والموت البطيء، وتمنع - تحقيقاً للأمر - السفن البريطانية المحملة به من الوصول إلى أراضيها، ولكن المتحضرين (!!)، الذين لا حظوا أن الميزان التجاري بين الهند المستعمرة، والصين المستهدفة بالاستغلال، يميل لصالح الصينيين، قرروا أن يتحینوا الفرصة لاعتدال الميزان بزراعة الموت الأفيوني في الهند، وإدخاله بالقوات الملكية الإنجليزية المستنفرة تحت غطاء الرضا البرلماني الديمقراطي



السامى!! إلى أرض لا تصدر لهم إلا كل ما هو خير، وكل ما هو جميل، وتحمل فى عروق أبنائها رحيق حضارة عظمى تليدة.

\* \* \*

ومرة أخرى يأتى دور الكلام عن نتائج حركة الإصلاح البروتستانتية، فالديمقراطية البرجوازية فى الغرب، وبأفكار منتقاة من حركة الإصلاح البروتستانتى، تبتعد منذ النشأة من أن تكون معادلة للحرية، وتصبح حكماً بواسطة العرق، تصبح - الديمقراطية البرجوازية - إحدى الاستراتيجيات الأربع لتنظيم الهيمنة فى العالم الحديث، فالحكام فى بلاد الديمقراطية يعطون الطبقة العاملة حقوقاً قانونية، ويجعلون منهم مواطنين، ولكنهم يستخدمون الإجراءات البيروقراطية، والثقافية، لضمان استمرار فئة عرقية دنيا فى المجتمعات يقع عليها القهر، وهؤلاء قد يكونوا الكاثوليك فى شمال أيرلندا، أو السود فى الولايات المتحدة (أو - الآن - المهاجرين من العالم الثالث).

إن الديمقراطية تعمل على استمرارية أيديولوجية شعب الله المختار، والمدقق يرى أن فكرة الاصطفاء هى واحدة من أكثر الأفكار ترسخاً فى هذه البلاد، وهى تظهر - كمحاولة آثمة للخداع - فى بعض الأحيان كفكرة من أفكار العلم أيضاً (فى رحلة طويلة من أنثروبولوجيا السلالات إلى الخرائط الجينية)، عدا ظهورها الدائم كبشارة دينية (وهو اكتشاف بروتستانتى يتناقض مع المسيحية، التى ترى أن المسيح أنهى الاختيار، وجعل مملكة أبيه للكافة، بعد تضحيته بنفسه، لكى يخلص البشر، كل البشر دون تمييز)، و ظهورها - أيضاً - فى الارتفاع الجديد لصوت اليهود، أصحاب الفكرة التى استلقتها البروتستانتية، بل أصوات من العلمانيين، الذين يرى بعضهم - هم الآخرون - أنفسهم مختلفين لأنهم ببساطة أكثر حداثة - وأكثر تحضراً بالطبع - من الآخرين.

وهكذا بدا الشعب المختار الصهيوي بروتستانتى (والغريبى الحدائى) وهو لا يعرف حداً يقف عنده، قد يعيش فى دول قومية، ولكن هذه الدول ليس لها حدود ثابتة ونهائية، فالبشر العاديون - غير المختارين وحدهم - فى نظرة يعيشون فى حدود ثابتة

ونهاية، أما العالم، كل العالم، فهو - كله - إرثهم الذى يستحقون، ونتيجة لذلك نشأت فكرة الإمبراطوريات فى العهد الإمبريالى، [ونشأت إسرائيل (التي لم ترسم حدوداً نهائية حتى اليوم) ونشأت بعد ذلك العولمة، التي تتزعمها - بالعافية - الآن الولايات المتحدة الأمريكية].

لقد كشفت الديمقراطيات فى مسلكها، فى العلاقات الدولية، عن نماذج قديمة/ حديثة، ويستطيع المرء أن يقسم هذا النموذج إلى شقين، شق العلاقات مع بلدان ليست ديمقراطيات وبلدان أخرى تعتبرها ديمقراطيات، وبالنسبة للأولى فإنها تتسم بصورة مندفعة من العنف والاستغلال (علاقة الغرب بالعالم الثالث)، فإذا كان على المرء أن ينفذ - من أجل خلاصه المزعوم - مشيئة الرب (الصهيويروتستانتية) فليس مهماً ما يفعله بأناس - غير متحضرين - لا يعدون شعباً مختاراً. استنزاف فى الداخل إلى حد القتل.

واستنزاف فى الخارج إلى حد الإبادة.

هل هذا كل ما جناه الإنسان بتضحياته ؟!!...

أم أن الإنسان هو هذا الوحش الأسطورى الهائج دوماً، الذى إذا ما شبع من دم بحث عن دم جديد ؟!!.

هل الإنسان هو هذا الوحش، الذى لم تنجح المساحيق الحضرية فى إخفاء دماء تقطر طازجة كل يوم من أنيابه الشوهاة ؟... إن الأمر يستعصى على الفهم.

\*\*\*

فى ظل هذه الظروف السياسية الاقتصادية الاجتماعية، وبتفاعلها مع نتائجها الثقافى، قطع المسرح - فى الغرب - مسيرة موازية طويلة.

ومسيرة المسرح الغربى هذه هى التي انتهت إلينا، لتبدأ عندنا - فى أمتنا العربية - فى القرن التاسع عشر.



والحقيقة أنه كان لنا مسرحنا الشرقى المختلف، قبل أن يبدأ المسرح الغربى فى الظهور، وفى التبلور على أنه المسرح، كل المسرح، وكان المسرح المصرى أقدم مسرح شرقى عرفه البشر، وإن كنا لم نلم بعد بكل ما يحيط به، لكن مسيرته انقطعت بورود ثقافات أخرى حاكمة ومتحكمة، فلم يتطور كثيراً (واختفى فى العروض الشعبية ليبقى كامناً فيها.. وبقي كذلك حتى بدأت تتقطع من حوله خيوط الشرقة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر). وهذا اجتهاد لم يفض التاريخ خاتم أسرارهِ حتى الآن (عدا المرحلة الطقوسية) والتي نعرف منها المسرحية الأشهر انتصار حورس و جزينات مسرحية متناثرة غيرها، لكن ما نستطيع أن نؤكد أنه كان مختلفاً فى بداية تطوره المبتورة، عن بدايات المسرح الإغريقى، والسبب الذى يجعلنا نؤكد (هكذا بجرأة) أنه كان مختلفاً، تلك الرؤية الوجودية المناقضة للرؤية الآتيكية الغربية، التى كان ينظر بها المصرى القديم إلى آلهته، والتى أفسدها الإغريق فيما بعد، ومن تثقفوا برؤاهم من الرومانيين - بعدهم - عندما تدخلوا فى الأساطير الفرعونية، بائين رؤاهم الخاصة فى ثنايا تسجيلهم لها (بلوتارخوس كمثال واضح و فاضح) .

لقد كان المصرى القديم يرى إلهه العام المسيطر عادلاً، خيراً، يوفر له الحياة، والسبل التى تمكنه من القضاء على شرورها، وهى سبل تتضمن إلى جانب صحة الضمير الأخلاقية، العلم، وعدالة نظم الحكم، إن نظرة مدققة لأسطورة إيزيس وأوزوريس وحورس - إذا استبعدنا الإضافات، إغريقية الثقافة، رومانية التدوين - ترينا إياها أسطورة تتعلق بالحكم العادل، النافع بالعلم، الذى كان يمثلُه أوزوريس قبل أن ينقض عليه إله الصحراء والشر ست ، ثم ترينا بعد ذلك انقسام أوزوريس إلى إلهين تمثلهما عيان، عين على الدنيا هى حورس الابن، وعين على الآخرة يمثلها أوزيريس الأب، وأن الذين تثقل موازينهم فى الآخرة، هم هؤلاء الذين يعاونون حورس - دنيوياً - لضبط أمور الخير فى الحياة، والقضاء على كل الشرور، وقد كان الفرعون العادل هو صورة حورس على الأرض.

أما الآلهة الكثيرة الأخرى - التى تحير علماء الإجتولوجى الغربيين، فكانت - أغلب الظن آلهة تمثل المحكمة العليا، التى عليها مراعاة ضبط الأمور وتحقيق

التناغم، الذى لا يقوم إلا على الحكمة والعدالة، ومجموعة أخرى من الآلهة الحامية للبشر تتوزع فى أقاليم مصر، كان المصرى يرى - فى وجودها المتنوع - ألا ضير عليه، إذا ما انتقل من محله إلى محلة أخرى، أن يتعبد لإله المحلة الأخرى، إذ أن كل الآلهة الحامية صورة من بتاح (١).

هذه الرؤية العادلة للآلهة والحياة، التى تتضمن هزيمة الشر بكل صورته، وتشتمل على الحساب فى الحياة الأخرى، والحساب لا يكون إلا لمن يمتلك الحرية والاختيار، بل والمعاونة السماوية فى مواجهة أقداره، تؤكد لنا أن بدايات المسرح المصرى المبثورة، كانت مختلفة كل الاختلاف عن بدايات المسرح الإغريقى، وأن امتداد هذا الاختلاف نراه الآن فى الفارق بين وظيفتى المسرح فى الشرق، وفى الغرب. إن المسرح الغربى، الذى عرفناه على أنه المسرح، وما عداه ليس إلا محاولات مسرحية، كان نتاج رؤية مختلفة تماماً للعالم والحياة.

لقد صنع الإغريق آلهتهم على شاكلتهم، أى تتنازعهم طبائع خيرة وشريرة، تلعكس فى أعمال هى الأخرى خيرة وشريرة، ولهذا كان القدر الإغريقى قدراً غشوماً فى لحظات، لا يستطيع الإنسان فكاً منها، وهذه هى الرؤية التى صنعت المسرح الغربى، منذ البدايات الآتيكية، وفى مرحلته الهلينية.

والذى يتابع مسيرة المسرح الغربى، سيرى أن صراع البشر فيه، انعكاس لصراع الآلهة، وأن أقدارهم وأعمالهم البشعة، هى نتاج صراع على الأوليمب بين آلهة لا تنتصر للخير دوماً، آلهة تتنازعها شرورها، كما تتنازعها عناصر الخير فيها.

من هنا رأى الإغريق أن الدراما العظيمة، الجليلة، هى التراجيديات، هى المأساة، والتى يواجه فيها البطل التراجيذى أحكاماً قدرية لا سبيل له للاقتناع بها، أو للتغلب عليها.

وقد استمر المسرح الغربى أسيراً لهذه الرؤى، حتى جاءت المسيحية، وكانت كفيله فى بداياتها بتغيير الرؤية العامة للعالم والإنسان، وبزوغ مسرح جديد، لكن المسيحية لم تفعلها.

---

(١) للمؤلف كتاب يتم إنجازه الآن بعنوان (إيزيس وأوزيريس وحورس) أول عقد اجتماعى فى التاريخ، يحاول فيه أن يشرح هذه الفكرة.

لقد جاءت المسيحية كأول دين للكافة، للبشر أجمعين، بعد الرؤية المصرية القديمة لعلاقة الإنسان بالكون، وعلاقة الإنسان بنفسه، وعلاقته بغيره من البشر، وبدنياء، ومصيره (وللحق أيضاً بعد الرؤية الزرادشتية)<sup>(١)</sup>، رؤية تتصل بإله عادل محب للبشر، يعينهم في محاولة انتصارهم على الشرور، شرور النفس، والشرور الناتجة من احتكاكاتهم بالآخرين، ويرسم لهم مصيراً مبهجاً للصالحين...

ما قبل المسيحية كانت الأديان البربرية والبدائية (ولا أقول الوثنية، فكتابات كثيرة تفهم الوثن على غير صورته الحقيقية، فلم يكن الوثن أبداً لذاته، لم يكن أبداً إلا تجسيدا لرؤية تحتوى الإنسان والعالم، لم يكن فى حد ذاته هو الكل فى الكل، كما تنحى الأدبيات الدينية إلى تصويره)<sup>(٢)</sup>، ترى الإله، إلهاً حامياً لأنصاره، فى مواجهة الآخرين من البشر وآلهتهم، كان الإله، إله قبيلة، ثم إله مدينة، وللأسف فإن اليهود أصروا على هذه الرؤية لدينهم وإلههم، وبذلوا كل الجهد فى صياغة توراتهم على هذا الأساس، فالإله عندهم إلههم هم، إله سلالة، اختارها، واستعبد كل من عداها من الآخرين، والتوراة، بصورتها التى وصلت إلينا، تؤكد على أن إله اليهود المحارب ينصرهم على آلهة الآخرين، ويستخلص لهم ممتلكاتهم، ويستعبدهم من أجل شعبه المختار، إذا ما أخلصوا له العبادة، بينما لا يسمح للأغيار- الجوييم- من غير أبناء السلالة بأن يتدينوا بدينه !.

كانت المسيحية، بتضحية الإله العادل المخلص، أول دين للكافة بعد الديانة المصرية القديمة، ودين الكافة، هو الدين الذى يؤثم صراع البشر مع البشر، حين لا ينتصر لبشر على بشر آخرين.. إنه دين ذو رؤية مخالفة للكون والعالم.

---

(١) الزرادشتية هى امتداد للثنائية المصرية القديمة، الخير والشر، وفيها كانت الثنائية بين إله النور وإله الظلام، أما التعاليم البوذية، وهى تعاليم غاية فى العظمة، كانت تسعى إلى التسامى الإنسانى النيرفانا دون أن تتصل رؤيتهم، بحياة أخروية على غير الأرض، وبحساب عادل على حصاد الحياة البشرية فى آخره.

(٢) مع أن القرآن يتكلم عن المشركين بأنهم يتخذون آلهتهم زلفى أو تقرباً من إله يحكم - ويتحكم فى - مصير الإنسان.



ولقد جاء الإغريق قبل ظهور المسيحية - مثلاً تؤكد كتابات كثيرة مقنعة - بديانتهم من الشرق، وكان من الممكن أن تكون لهم تلك الرؤية المخالفة التي بشرت بها الديانة المسيحية الساحة - فيما بعد - لكنهم تمسكوا من التصور البربري، بصياغة الآلهة على صورتهم، وهى ثقافة خطيرة، ما أن أعتنقها الرومان، حتى عادوا بها إلى الأصل البربرى الخالص، متخلصين من إضافات الفلسفة الهلينية التي كانت تحاول أن تعدل الصورة.

لكننا قلنا أن المسيحية برؤياها الجديدة، كان من الممكن أن تعطينا مسرحاً مخالفاً، لبدايات المسرح الأتيكى واستمراره حتى مسرح الرومان، وقلنا أنها لم تفعل، فالحقيقة أن الكنيسة المسيحية فى الغرب - للأسف - اعتبرت المسرح شأنًا وثنيًا، وحاربه، وخنقته، وقضت عليه، ثم عادت بعد قرون إلى محاولة لتوظيفه، لكن رؤياها فى تلك الفترة، كانت قد اختلطت بثقافات بربرية، جعلت الكنيسة مبعثاً لظلام القرون الوسطى، كما يجمع المؤرخون فى كل أنحاء العالم.

لهذا جاء المسرح الكنسى، مسرحاً داعياً للأخلاق النبيلة (بعد فترة قضائها فى عرض قصص وأمثولات إنجيلية)، عارضاً الأخلاق النبيلة وكأنها استثناء يقوم به الصالحون، من أجل خلاصهم الأخرى، وكأنه ليس رؤيا جديدة للعالم بطبيعة كامنة فى البشر.

والحقيقة أن المسرح كان من الممكن أن يضع كفن، لولا بقاء اللغة اللاتينية حية فى أوروبا، وجهود الأمة الإسلامية فى الحفاظ على اللغة الإغريقية ومنجزاتها العلمية والفكرية (وكذلك الكنيسة لأسباب تتعلق بالكتاب المقدس)، ولولا المسرح الشعبى الذى ظل إفكاً يطارد فى كل الأقطار (لكنه كان الشرنقة التى ظلت الفكرة المسرحية بخصائصها كامنة فيها).

وهكذا عاد المسرح لأصوله الإغريقية القديمة مع الكلاسيكية الفرنسية الجديدة، وساعده على الرجوع اهتزاز مكانة الكنيسة الكاثوليكية الغربية، فى عالم أصبح كل همه التخلص من سطوتها الدنيوية (السياسية)، وخلفياتها الإقطاعية (الاقتصادية)،

الأمر الذى نجح - مبدئياً - فى الحركة البروتستانتية، لكن البروتستانتية اختلطت - كما قلنا من قبل - بفلسفة الشعب المختار، وكانت أساساً بنى عليه الغرب شراسته فى استغلال ثروات الوثنيين - فى نظرهم - سواء فى مرحلة الكشف الجغرافية، أو فى المرحلة البرجوازية، وبعد ذلك فى الثورة الصناعية وما تبعها من استغلال إمبريالى، والحقيقة أن الكلاسيكية الجديدة، لم يقدر لها أن تصمد طويلاً، إذ بدا أن الإنسان كبطل تراجيدى مسئول عن أفعاله، أكثر من كونه ألعوبة فى يد أقدار غاشمة.

وهنا ظهرت الرومانسية، ظهرت فى محاولة لتجميل الواقع والحياة، للحث عاطفياً على أن يتخلص الإنسان من وحشية لم يعرف أحد لماذا بدأت ولماذا هى مستمرة فى هذا الكائن القادر على العطاء.

لكن الرومانسية - مثل الكلاسيكية الجديدة - بدا أنها تتكلم وتصور وتحاكى بشراً لا يشبهون البشر.

لقد كان ظهور المدينة بشكلها الحديث، نهاية فاجعة لتلك الهالة التى ارتسمت طويلاً على وجوه العظماء، لقد اقتربت المدينة بالناس (عكس الإقطاع الذى تتناثر ممالكه، منبته الصلة) من الملوك، ومن الكنيسة، وأيضاً من النبلاء والفرسان، وظهر للعيان، أن الهالة المنيرة، التى كانت تبين من بعيد، هالة كاذبة، سريعاً ما اختفت فى حياة البرجوازية الجديدة.

هكذا سقطت الكلاسيكية الجديدة بأبطالها الذين هم كأبطال التراجيديات الإغريقية أناس أجل من البشر، وهكذا أيضاً لم يكتب للرومانسية البقاء فى محاولتها للهيمنة، خصوصاً تلك المحاولة التى بدأت حول منتصف القرن الثامن عشر.

كان الإنسان - كما قلنا - قد روع فى نفسه.

لم يعد مقتنعاً بأن الأقدار تلعب ضد مشيئته.

لم يعد يرضيه تلك المحاولات التى عمدت إلى تجميل الحياة.

وفجأة ظهرت الطبيعية، ظهرت كاتجاه يدين الإنسان، ويجعل من الشر أقوى مكوناته، ولقد سبقت الرواية المسرح فى هذا المجال.

لكن الإنسان أيضا لم يقتنع بأنه هذا الكائن الشائه البشع .  
كان يداخله شعور ملح بأنه صنعة ظروفه الحياتية بقدر ما هو صانع لها...  
وهنا بزغ فن الواقعية ، وهو يرى في الإنسان ضحية يحاول الخلاص من واقع  
(وليس قدراً) مفروضاً عليه . ولم تبتعد الواقعية عن الطبيعية ابتعاداً فارقاً .  
كانت الواقعية هي الطبيعية في ظل ظروف اجتماعية ، اقتصادية ، سياسية مهيمنة  
على الإنسان و من ثم تصرفاته .  
ولقد وصلت «الواقعية» إلى أعلى ذراها على يد إيسن النرويجي سليل مدرسة  
المسرحية جيدة الصنع الفرنسية . ووصلت الطبيعية (التي لا تخلو من اتصال  
بالواقعية إلى أعلى ذراها على يد سترندبرج .  
لكن إيسن و استرنديبرج كانا أسيرى البناء الدرامى التقليدى للمسرح .  
كانا قد فعلاً بالبناء التقليدى ما يريدان ...  
بل إن استرنديبرج أوغل في استخدام البناء الدرامى التقليدى - عامداً - فأعاد وحدة  
الزمن ووحدة الحدث ، ووحدة المكان إلى مكانتها القديمة ، خصوصاً في تجاربه  
الأخيرة ، التي عرفت بمسرح الغرفة ، وكانت المشكلة أن المسرح ببنائه الدرامى القديم  
أو التقليدى ، يحتاج يقيناً من كاتبه ، يقيناً يجعل التصاعد نتائج مترتبة على  
أسباب ...  
ولم تكن الحياة بهذه البساطة .  
لم تكن الحياة تخضع لهذه المنطقية الأرسطية لمبدأ العلة والنتيجة .  
كانت الأسباب دوماً جبلاً من جليد ، ما يبين منه ، أقل كثيراً مما يخفيه الماء .  
وكان البناء التقليدى يحتاج يقيناً ، وكان الإنسان قد فقد اليقين .  
وكان المسرح في حاجة لمن يكسر البناء الدرامى التقليدى القائم على اليقين ،  
ليقدم بنى درامية جديدة تستوعب لا يقينه ، تستوعب حيرته .  
كان المسرح في انتظار تشيخوف !



هل فعلها تشيخوف؟



## وثيقة

سألت مرة الأستاذ: نجيب محفوظ:

- في «ثرثرة على النيل»، توقعت حضرتك النكسة قبل أن تدهمنا بعام، كيف عرفت أن نكسة قادمة!!؟

ورد الأستاذ بصدق وتواضع:

- هل كان في مصر وقتها من يتوقع نكسة، حتى أعرف أنا أنها آتية!!؟. إذن فقد عرف العمل الفني الجيد، وتشوف ما لم يكن يعرفه، ويراها كاتبه «الأستاذ».

وفي كتاب جمال الغيطاني «نجيب محفوظ يتذكر» قرأت ما أذهلني، فسألت الأستاذ:

- أحقا أردت أن تكتب بداية ونهاية كوميديا!!؟.

- فعلا، أردت أن أكتبها كوميديا، عن بطليها اللذين كانا معنا في المدرسة، وكانا يمارسان علينا كل حيل النصب «القراري»، ليخرجا من جيوبنا «بصنعة لطافة، كل قرش فيها ويأخذه»، لكنها انقلبت في يدي إلى هذا القدر الهائل من الحزن على من أردت الضحك منهما!!.

أى أن العمل الفني يفرض على مبدعه، ما لم يكن يتصور أن يفرض عليه.

ومرة قال نجيب محفوظ لجلسائه:



- أنا كتبت «خان الخليلى» عن شخصية حقيقية، كان موظفاً فى إدارة الجامعة، وبقيت خايف موت يقرأها، ويعمل معايا جناية، الغريب إنه قرأها وما عرفش نفسه فيها.

ألم نقل أن الشخصية الفنية ليست مرآة سلبية لمصدرها الواقعى .  
وذات ليلة فى منزل الأستاذ الدكتور يحيى الرخاوى قلت للأستاذ نجيب محفوظ:  
- أنت دائماً تقول أنك تحب وتقدر الرئيس السادات، بينما لم يَدن عمل فنى السادات وعصره مثلما أدانته مجموعتنا «الشيطان يعظ»، و«الحب فوق هضبة الهرم»، بل إن رواية «ليالى ألف ليلة» قالت إنه لابد مقتول! .  
وتساءل الأستاذ مفكراً وهو الذى يعرف أن للعمل الفنى أكثر من قراءة:  
- حقيقى الكلام ده ١١٩.

أى أن العمل الفنى يقول بالحدس ما لا يتصور الفنان أنه مقتنع به .  
(خل بالك أننى قلت إن «ليالى ألف ليلة» قالت، ولم أقل أن الأستاذ نجيب محفوظ قال فيها، فالواقع أن العمل الفنى هو الذى يقول ما يعرفه المؤلف، وما لم يكن يعرفه، حتى عرفه العمل، أو عرفه من العمل) .

إننا فى كل ما قلنا لم نعد إلى القول بأن لا دخل للأديب واعيا فى عمله .  
فقط نقول أن للعمل الفنى - المكتوب بصدق - رأيا أكثر تطوراً من رأى الأديب، قبل عملية الخلق، وقد يكون له رأى بمعزل عن رأى الأديب أثناءها .  
وإن الحرية وسيلة الأديب للاستغراق فى الصدق الفنى .  
ونقول إن العمل ليس رأى الأديب .

وإن للعمل الفنى رؤيا قد يتعرف عليها الأديب بعد تمامه، بل ربما تعرف عليها - بعد ذلك - عبر النقد والتلقى .

وإن رأى العمل لا يشبه - أبداً رأى عناصره ومكوناته، إنه الصراع الجدلى، ونتاجه، من اشتباك هذه المكونات. (١)

---

(١) من مقالة للمؤلف، الثقافة الجديدة، عدد سبتمبر ٢٠٠٠، من ص ٩٨ - ١٠٧

فى حياة تشيخوف - كما فى حياة أبطاله - أشياء محيرة .  
لقد كان لغزا، مثلما كان أبطاله أالغاذا .  
لم يعرف من احتقر الضعف الإنسانى مثله، وندد به .  
ولم يعرف أيضا من تعاطف مع الضعف الإنسانى فى أخط مظاهره كما فعل، ولا  
من عالج هذا الضعف بكل تلك الشاعرية التى عالجه هو بها .  
كان هو الذى قال «أن تحيا من أجل أن تموت، ليس شيئا مسليا أبدا، ولكن أن تحيا  
وأنت تدرك أنك ستموت قبل الأوان، فهذا شيء أأحق تماما» .  
ثم كان هو الذى تزوج عام ١٩٠١ (وهو فى الواحدة والأربعين من عمره، وقبل  
ثلاث سنوات من وفاته) فى وقت اشتد عليه فيه مرض السل، وكان عارفا - وهو  
يتزوج - كطبيب، أن المرض لم يجعل له أى أمل فى الحياة، وأنه لن يتيح له - ولمن  
حوله ممن يحيونه - إلا لحظات قليلة معبأة بكل أنواع العذاب!! .  
وكان هو الذى أعلن فى مواجهة من ادعوا أنهم لا يفهمون فنه المسرحى، أن  
الحياة نفسها مستعصية على الفهم .  
وكان هو - فى ذات الوقت - صاحب الأمل الكبير فى أن تغييرا إلى الأفضل سوف  
يجى، معلنا حزنه، وحزن بعض أبطاله المسرحيين، بأنهم لن يكونوا موجودين عندما  
يجى هذا الجديد المنتظر!! .

قد نجد في تناقضات تشيخوف هذه - وغيرها كثير - مدعاة للحيرة، لكننا قد - وأقول قد نجد فيها مفتاح السر كله. (١)

ولد تشيخوف عام ١٨٦٠ .

كان جدة قنا (عبداً في إقطاعية)، وقد استطاع الجد أن يشتري حرية عائلته عام ١٨٤١، (قبل عشرين عاماً من تحرير العبيد في روسيا، على يد الكسندر الثاني، وقبل تسعة عشر عاماً من مولد تشيخوف) بمبلغ كبير وقتها، ٣٥٠٠ روبل (مبلغ يعادل أربعين ألف دولار في تلك الآونة)، وكان الجد قد جاهد في توفيره، من عمله كمدير لممتلكات سيده، أما أبوه «بافل يجوروفيتش»، فقد استقر في «تاجانروج»، على شاطئ بحر آزوف (البحر الأسود)، وتزوج من «يوجينا موروروف»، وكانت ابنة تاجر أقمشة محلي، وافتتح بقالة صغيرة يتعيش من أرباحها وأسرته، وفي «تاجانروج» ولد تشيخوف (٢٩ يناير ١٨٦٠)، فكان الثالث بين ستة أبناء لوالديه، هم ألكسندر، ونيقولاى، وأنطون، ومارى، وإيفان، وميخائيل.

أرسل تشيخوف إلى مدرسة للأطفال اليونانيين، وهو في السابعة من عمره، ثم التحق بعد سنتين بمدرسة «تاجانروج» الثانوية.

وقد لازمه في طفولته إحساس بالذلة والمهانة لا يفارقه، لانحداره من جد عاش لفترة طويلة عبداً، وكان هذا الإحساس يدفعه إلى تحاشي الأطفال والناس، والابتعاد عن رفقتهم، وكان بالتأكيد السر وراء مراقبته الصامتة لمن حوله، تلك المراقبة التي أفرزت - فيما بعد - قدرته الفذة على معرفة خفايا النفس البشرية، وأدبه العظيم.

---

(١) استفدت في هذا الفصل كثيراً من مقدمات الأجزاء الأربعة لأعمال تشيخوف الكاملة «أنطون تشيخوف»، أعمال مختارة، ترجمة د. أبوبكر يوسف، دار راداغ، موسكو، ومن الموسوعة الأمريكية، الجزء السادس ص ٣٦٠ - ٣٦١، ومن مقدمة «شيطان الغابة»، والخال فانيا، التي كتبها محمد حسن القيتى، سلسلة المسرح العالمى، العدد ٤٠، وزارة الإعلام، الكويت، ومن كتاب الدكتور رشاد رشدى «فن الدراما من أرسطو إلى الآن»، مرجع سابق، ومن دراسة للأستاذ أمير سلامة، العدد الأول ١٩٨٧، ص ٦٠ - ٦٦ وإن كان لم يشر إلى مراجعة فيها، ويعتبر كل ما كتبه عن مجارشاك، هو ما استطاع فهمي أن يلتقطه من هذه الدراسة الأخيرة.



في العام ١٨٧٦ ، أفلس أبوه ، وفر من دائنيته إلى موسكو ، تاركاً ابنه وحيداً ليتقى غائلة الجوع ، بإعطائه الدروس الخصوصية ، لبعض من يسبقهم - قليلاً - في العمر .

وبعد أن تخطى تشيخوف الامتحان النهائي (الذي يعادل الثانوية العامة عندنا) ، أُعطى منحة من مجلس المدينة ، لاستكمال تعليمه في دراسة الطب بجامعة موسكو ، وبقي أثناء دراسته ، يساعد عائلته من المورد المالي لكتابته قصصاً قصيرة ، كان ينشرها تحت اسم مستعار (أنطوشا تشيخونتي) وهو اسم قريب من اسمه الحقيقي (أنطون تشيخوف) ، فقد بقي أبوه بلا عمل ، وأدمن أخوته الخمر هروبا مما آل إليه وضع الأسرة .

كانت القصص القصيرة الأولى لتشيخوف ، قصصاً فكاهية ، كتبها لمجلات مثل «بوديلينك» (المنبه) ، و«ستريكوزا» (الجرادة) ، و«أوسولسكي» (شظايا) ، وهي مجلات أسبوعية فكاهية ، كانت تصدر في بطرسبورج آنذ ، وقد جمعها ، أو للقل جمعت ، بعد ذلك في كتاب «حكايات ميلومينا» ، الذي صدر على نفقة إحدى تلك المجلات ، في الغالب (ويعتقد أن بعض قصصها ، وليس كلها ، قد أعيد نشرها في مجموعات تشيخوف التالية ، إذ قال تشيخوف بعد ذلك بسنوات «إن أنطون تشيخوف غير راض عن الكثير مما كتبه أنطوشا تشيخونتي» ) ، أما المجموعة الأخرى التي نشرها في ذلك الوقت ، فكانت باسم «قصص متنوعة» ، وقد اكتشف النقاد تشيخوف ، ونبضاته التأملية الساخرة والساحرة في آن ، في تلك المجموعة الجميلة (والأهم أن اكتشفها قبلهم «سوفورين» الذي كان رئيساً لتحرير أشهر جرائد بطرسبورج اليومية «نوفوى فريميا» ، والذي أصبح صديقاً حميماً لتشيخوف ، فكانت صداقته تلك فاتحة عهد جديد في حياته الأدبية ، وتعتبر المراسلات التي جرت بينهما ، والتي نشرت بعد ذلك في ستة مجلدات ، من أروع الكتابات الأدبية في ذلك العصر ، وإضافة مبهرة لأعمال تشيخوف كلها) .

حصل تشيخوف على شهادته العليا في الطب عام ١٨٨٤ (وكان قد أصيب قبلها بعام واحد بالدرن ، المرض الرئوي اللعين ، الذي لم يكن الطب قد اكتشف له علاجاً

ناجعا بعد)، وعمل - لفترة وهو المريض! - طبيباً بمستشفى زمستفو، (المستشفى الذى تكرر ذكره فى مسرحياته) فى «سكرينيسك»، وهى مدينة صغيرة قريبة من موسكو، بعدها أكمل تدريباته الطبية فى موسكو، بينما كان يكرس معظم وقته للكتابة، التى تفرغ لها تماماً فيما بعد.

فى عام ١٨٨٨، فاز تشيخوف بجائزة بوشكين للآداب عن مجموعته القصصية «الشفق»، وأصبح عضواً معترفاً به، ومقدراً، فى جمعية أصدقاء الأدب الروسى.

وفى صيف ١٨٩٠ قام تشيخوف برحلة قضى خلالها بعض الوقت فى جزيرة «ساخالين»، وكانت تضم مستعمرة يمضى فيها المذنبون المدانون إجرامياً فترات عقوباتهم، وقد أعد أثناء رحلته - دراسة دقيقة عن حياة المدانين أولئك، كانت كتابة الأكاديمى الوحيد «أرض سخالين» (والذى صدر بعد ذلك فى عام ١٨٩٤، وأحدث تأثيراً كبيراً، فى تغيير النظرة إلى أولئك المساكين).

وقد قام تشيخوف بأولى رحلاته خارج روسيا القيصرية فى عام ١٨٩٢، وفيها زار فينسيا وفلورنسا وروما وباريس ونيس، ثم عاد إلى بلاده واشترى مزرعة صغيرة، بالقرب من قرية «ميليخوفو»، فى مقاطعة «سريخوف»، بضواحي موسكو، وفيها قضى مع أبويه وأخته حوالى الست السنوات، قام فيها باستصلاح الأراضى، وتعبيد الطرق، وزراعة الأشجار، وساعد على إقامة المستشفيات والمدارس، وحين انتشر وباء الكوليرا الغادر فى نفس العام بالمقاطعة، ساهم فى مكافحته، وعين رئيساً فخرياً لأطباء المكافحة فى منطقته، فراح يزور كل القرى، مساهماً فى العلاج والتخفيف عن المرضى، وإلقاء المحاضرات للتوعية بين الفلاحين، هو الذى قرر ألا يمارس الطب، ربما لأن الأدب كان يقدم له دخلاً أكبر يحتاج إليه هو وأسرته، وربما لأن من له موهبته، وهمومه الإنسانية، لا يستطيع الاستغناء عن الكتابة.

وفى نفس العام (١٨٩٢) انتشرت المجاعة فى مقاطعة «نوفوجورود»، فتطوع تشيخوف لمساعدة المنكوبين فيها، وقام بتأسيس هيئة قامت بجمع التبرعات من أجلها، لتزويد الفلاحين المعدمين - مع الطعام - بالخيول وقطعان الماشية.

ولما كان مرض السل قد تمكن تماما من جسده، أصيب بنزيف حاد في العام ١٨٩٧، وهو يتناول الغداء مع «سوفورين» في أحد المطاعم بموسكو، قضى في إثره - بناء على نصيحة الأطباء - الشتاء في نيس بفرنسا، وقد أبدى في هذا الوقت اهتماما كبيرا، وتعاطفا ملحوظا مع «ألفريد دريفوس» (الضابط الفرنسي اليهودي، الذي اتهم وأدين ظلما في قضية جاسوسية، واكتشف - بعد ذلك - أن إدانته كان القصد منها التغطية على بعض المنفذين الكبار- المتورطين في الأمر- في فرنسا، فتم تبرئته من الجريمة الشنعاء، بجهود عدد كبير من المثقفين في العالم كله، بعد أن قضى وقتا عصيبا وراء القضبان)، وقد دافع عنه تشيخوف أثناء محاكمته الظالمة دفاعا حارا، ضد من حاولوا تدنيسه والخط من قدره في روسيا.

وفي العام ١٨٩٨ باع مزرعته، واستقر نهائيا بمنزله في «يالتا»، حيث تزوج في العام ١٩٠١، خاضعا لسطوة الحب الجميلة، التي بحث عنها طويلا، حتى كادت حياته تنتهي دون أن تخلع بعنفها المقدس أبواب قلبه ونوافذه، تزوج من «أولجا كنيبر»، وهي ممثلة في مسرح الفن في موسكو، وكان ذلك المسرح قد قدم له بعض مسرحياته، تزوج برغم أن وطأة المرض كانت قد اشتدت عليه منذ العام ١٩٠٠، وبدأ يعتصره الهزال بيدين لا ترحمان، وغدت رثاه المختنقتان - بالثليف والتلف - معرضتين لنزيف قاتل، بين لحظة وأخرى.

وفي عام ١٩٠٣ انتخب تشيخوف رئيسا مؤقتا للجمعية الأدبية، وهي جمعية كانت ذات أهمية كبرى في بلاده في ذلك الوقت، لكن صحته كانت قد دخلت منعطفها المظلم القابض الأخير، وفي ١٠ يونيو عام ١٩٠٤، اضطرت زوجته لاصطحابه إلى مصحة بادينفيلر في ألمانيا، في محاولة بدت للجميع يائسة، فكان أن توفي في ١٤ يوليو ١٩٠٤، وحمل جثمانه إلى موسكو ليدفن بها، بعد جناز بسيط<sup>(١)</sup>، لم يخل من

---

(١) قال جوركي عن جنازة تشيخوف، وقد انتقم الابتذال منه على ذلك (مقاومته الساخرة الدائمة للابتذال) بحركة طائشة، فقد وضع جثمانه في عربة قطار كانت تنقل قواقع بحرية، عربة خضراء قذرة كالبقعة، تبدو لي كأنها ابتسامة كبيرة ظافرة للابتذال، من عدوه المتعجب، ومضى جزء من الجسد الصغير الذي اجتمع



أمر تثير السخرية التي عشقها حياً، ولم يشارك فيه أكثر من مائة إنسان في مقبرة نوفا ديفيشي موناستري.

\* \* \*

قال تشيخوف إنه ولد في تلك البلدة التي لم يكن الناس يفعلون بها غير الأكل والشرب والتكاثر، ويمضون أياما كسولة فارغة لا حياة فيها، إنها قرية تتصف بالقذارة والبلادة والكآبة والجهل.

وقال: «إن الحياة مشكلة مستعصية».

وقال: «كان جدي يتلقى سياط السادة النبلاء، وكان أصغر موظفي القرية يستطيع أن يهشم رأسه (بالرغم من أنه - الجد - كان يقوم بعمل من أعمال الموظفين، لكنه كان قانعاً)، وكان جدي يقسو في جلد والدنا، وكان والدنا يقسو في جلدنا».

وقال: «إنني لا أعتقد في شيء (أى أنه لا يؤمن بأية أيديولوجية)، ولكن ربما كانت تعاليم تولستوى هي الأقرب إلى نفسي».

والحقيقة أن أقوال تشيخوف تلك تعبر عن الواقع الذي عاشته بلاده، وعاشه هو في سنى عمره التي لم تتجاوز الرابعة والأربعين إلا بقليل.

لقد كانت روسيا في وقته تعيش تحت وطأة حكم آل رومانوف، الذين اعتادوا على حكم البلاد بقبضة حديدية ظلم، من خلال مؤسسات رجعية قابضة ثلاث هي الجيش، والبيروقراطية والمجمع المقدس.

كانت الرقابة مفروضة في شراسة على القول والنشر والسفر، وحقيقة أن ألكسندر الثاني كان قد أصدر مرسوماً لتحرير الأقنان في روسيا (إرضاء للغرب الذي كان يرفع هذا شعار الإنسانى (II) في تلك الآونة، بعد أن أصبح العبيد عبئاً بتكلفتهم

---

= في المحطة لاستقبال جثمان تشيخوف، وراء تايوت الجنرال كيلر، المنقول من منشوريا، ودهشوا جداً عندما رأوا أن جنازة تشيخوف يصحبها أوركسترا الموسيقى العسكرية، وعندما اكتشفوا الخطأ بدأ بعض المرحين منهم يضحكون بصوت خافت ويقهقهون.

العالية على الجدوى الاقتصادية للمشروعات فى بلاده، مهددا من لا يلتزمون به بوقف التعاون الاقتصادى معهم) إلا أن مرسومه اشترط على العبيد المحررين أن يعوضوا سادتهم عما خسروه بعقدهم، على أقساط يلتزمون بها، وكان الهدف من وراء تلك المحاولة لإرضاء الغرب، هو انفتاح روسيا على الاقتصاد الغربى، الذى كان من نتيجته (مثل كل انفتاح على الرأسمالية الغربية، دونما مجتمع مدنى قوى، وضوابط ديمقراطية حامية) اضطراب الاقتصاد الزراعى الروسى، وكان دعامة اقتصاد روسيا، وهجرة العديد من الفلاحين - تاركين الأرض - إلى المدن، مع انهيار الصناعات الروسية الصغيرة، وتحول العاملين فيها إلى عاطلين، مما شكّل - مع الشريحة العليا من أصحاب رؤوس الأموال والبيروقراطيين الفاسدين - ما أصبح يعرف فى روسيا فى ذلك الوقت بالرجال الزائدين عن الحاجة (هؤلاء الذين تلتقى بهم كثيراً فى قصص تشيخوف، وفى مسرحياته).

وقد كان الانهيار الحادث فى روسيا مقدمة طبيعية لاغتيال الكسندر الثانى، ومقدمة طبيعية كذلك لأن يحكم الكسندر الثالث المرتجف بلادة بقبضة بوليسية لا ترحم، تلك القبضة التى جاءت - وتجيء دائماً - على غير رغبة المخططين لها، مقدمة طبيعية، هى الأخرى، لحركات ثورية عديدة، وإن كانت تلك الحركات لم تؤت ثمارها، ذلك أن روسيا راحت تضطرب فى ذلك الوقت بين دعوتين، انشغل بهما المثقفون الروس عن التناقض الرئيسى مع الحكم المطلق، وهما الدعوة المتمسكة بروسيا السلافية، والدعوة التى لا تحيد عن المطالبة بتحديث روسيا، بانفتاحهما على معطيات الحضارة الأوربية.

ونتيجة لاضطراب المثقفين - ذلك - عاشت روسيا إحباطاً لم تعشه من قبل، وعانت من خيبة أمل، أدت إلى است شراء التواكل والغيبية والشعوذة واللامبالاة، بينما عمد الحكم المطلق، فى عهد نيقولا الثانى كما فى عهد سلفه الكسندر الثالث، إلى تدعيم أركانه بخلق أعداء خارجين، إذا لم يسانده محكوموه فى مواجهتهم، سهل وصمم بتهمة الخيانة، وإخافة طابور طويل وراءهم يضج مما وصلت إليه الحال.

فى هذا الوقت كان ماركس وإنجلز قد أصدرآ بيانهما الشيوعى؁ وكان داروين قد أصدر كتابه أصل الأنواع وأعلن منذل اكتشاف قوانينه الوراثة؁ فراحت تجمعات المثقفين الروس تتهاوى أكثر فى حلقات المناقشات الانعزالية غير المجدية؁ لاهين عن آثار هذه الاكتشافات التى ستغير الدنيا؁ وكأن الدنيا ستتغير- وحدها- دون أن يغيروا هم دنياهم.

كانت الحيرة والتخبط طابع المتعلمين الروس فى ذلك الوقت(عدا هؤلاء الذين ارتبطوا بحركة العمال فى بطرسبورج أولاً؁ والنظرية الماركسية التى هى علم تغير المجتمع عن طريق الطبقة صاحبة المصلحة فى هذه التغير؁ وحلفائها من شرائح الطبقات المختلفة؁ وفى طليعتها الفلاحون.

وهكذا لم يكن غريباً أن تكون الحيرة بنية تحتية أساسية فى أدب تشيخوف. لكننا لو نظرنا إلى حياة تشيخوف نفسها لوجدناها مبعثاً ومدعاة لحيرة أشد؁ تحيطه بخيوط عنكبوتية لا يسهل الخلاص من شباكها.

فهو الصغير المتفوق فى دراسته؁ سرعان ما يصدىم بإفلاس أبيه؁ وهروبه من دائليه؁ ويقائه بعيداً دون عمل؁ وأيضاً بإغراق أخوته أنفسهم فى الخمر؁ بدلاً من أن يحاولوا استعادة مكانه التى كانت عليها الأسرة؁ أو حتى- وهذا أضعف الإيمان- استعادة القدرة على الاستمرار فى الحياة.

وهو الانطوائى؁ الذى يقيم تاريخ أسرته الملوث بالعبودية دون ذنب جنوه- حاجزاً بينه وبين رفاقه؁ بل بينه وبين الناس جميعاً؁ يجد لزاماً عليه أن يندمج مع من يروعه الاقتراب منهم؁ لكى يتعيش من الدروس الخصوصية التى يعطيها لبعضهم.

ثم هو الذى يسخر منه الناس والحياة؁ لا يجد ما يقيم به أوده وأود أسرته إلا السخرية من الحياة والناس؁ فى قصص قصيرة؁ لا يرضى عن الكثير منها؁ وتتلطف عليها المجالات الضاحكة وقراؤها؁ فيكفل له ما كان يخافه ما يخاف عليه.

وبعدها؁ وهو يوشك أن يصبح طبيباً؁ يغتال حلمه فى الحياة مرض عضال؁ كان



ضمن ما تعلمه ألا شفاء مرجواً منه، ويكون عليه أن يطبب الناس، هو الذى ينخر المرض فى رثتيه.

وأخيراً هو الذى كان يتوق حياته كلها للحب، يجده - بعد طوال مرواغة وهو على أعتاب الموت، فيكون ارتباطه - الذى لم يستطع له مقاومة - بمن يحب، صحبه موت، بدلاً من أن يكون مشاركة - حلم بها طويلاً - فى الحياة.

من ذا الذى يستطيع أن يفهم حياة تستعصى على الإدراك؟.

من ذا الذى يستطيع أن يحياها وهى نفسها مشكلة مستعصية؟.

ومن ذا الذى لا يستطيع أن يحبها ويحياها؟.

لقد كتبت عليه الحياة / الأقدار - ما كتبت.

وكتبت على معظم الآخرين إما التأذى باللا جدوى، أو التضور جوعاً، والعذاب جهلاً، والتهالك مرضاً، أو أن يعيشوا كالسائمة سواء فى مرتع خصيب، أو فى فقر يدفعهم دفعا إلى الذلة والمهانة.

هذه هى الحياة...

ولا يمكن أيضاً أن تكون هذه هى الحياة.

\* \* \*

حيرة كالمناهة على المستوى العالمى (ألم نقل إن الإنسان كان بعد نضال طويل دام، قد روع فى نفسه). (١)

وحيرة كالمناهة على المستوى المحلى (فروسيا ذات المزاج الشرقى، التى تتجه قصراً لتصبح واحدة من مكونات المجتمع الغربى، بلا دروع تحميها من شراسة متوقعة، روسيا هذه لم تكن تعرف إلى أى مصير تتجه خطواتها، لقد كانت ككتلة من الصخر، نبتت عليها أوراق خضراء، لكنها تدحرجت من عل، منذ وقت لا تعيه

---

(١) راجع المدخل.

الأجيال، وها هي تسرع منحدره في هاوية، إن بدت للبعض لا نهائية، فإن آخرين كانوا يتوقعون ارتطامها في القاع السحيق بين لحظة وأخرى).

وحيرة على المستوى الشخصى تتلخص فى كون الحياة مشكلة مستعصية.

وقد يرى البعض أننى بإعلاء نغمة هذه الحيرة المركبة والجدلية فى آن، إنما أحاول أن أجد عذرا يبرر لتشيخوف ما يقال عنه وهو كثير، أو أننى فى سبيلى إلى ضحذ هذا الكثير الذى يقال عنه.

لكن الحقيقة شىء آخر

\* \* \*

قليل عن تشيخوف إن مسرحياته تمثل روح اليأس والقلق، والتساؤلات التى يتسم بها عصرنا:

وقيل إن تشيخوف عبر أكثر من أى كاتب مسرحى غيره، فى أواخر القرن التاسع عشر، وبداية القرن العشرين، عن وحشة الإنسان وعزلته وضآلته وعجزه أمام القدر القاسى، الذى يقوض حياته فلا يتركها إلا حطاما، لذا كانت شخصيات مسرحياته انعزالية مستبطنة، تشعر بالبؤس والضيق فى هذا العالم، فقد خابت آمالها، وتبددت أحلامها، فوقفت حائرة لا تدرى ماذا تفعل بنفسها، ماضىها ركام وأنقاض، وحاضرها تافه مريع، ومستقبلها لغز غامض، لا يلمع فيه بصيص من أمل، فلا غرو أن تصل كل شخصيات تشيخوف إلى نتيجة واحدة: إن أعلى أمانى الحياة وأعزها عقيمة، لا قيمة لها.

وقيل إن شخصيات أعماله المسرحية ذات نزعة هروبية من الواقع، إما إلى الخمر، أو القمار، أو الكتب، أو إلى غرفة المكتب، أو إلى البلادة واللامبالاة، أو إلى تصور المستحيل ممكنا، وإضاعة الحياة وراء سراب لا يبين إلا لها وحدها.

وقيل: يتركز اهتمام تشيخوف، أكثر ما يتركز، على الصراع الداخلى لشخصياته، وغالبا ما يكون ذلك على حساب الحركة الظاهرة، أو المباشرة مما يجعل مسرحياته تبدو باردة عقيمة، عديمة الحياة، فالناس فى مسرحياته كنظرائهم فى روايات بروس

كأفكار جويس، يتحدثون كثيراً، ويخططون كثيراً، لكنهم لا يفعلون شيئاً، لذلك فمسرحة ممل، مسرح بلا أحداث، بلا حركة، مسرح غير درامى.

وقيل عنه لا عجب فى أن تعتبر بعض أروع أعماله المسرحية غامضة وغير مفهومه، وقال عنه تولستوى أعماله غير مجدية، لأنها تكتفى بتقديم الحالة، بشيء من الحياد والموضوعية، وهى تخلو من أبطال إيجابيين ثوريين.

هذا بعض ما قيل فى الهجوم على مسرحه.

أما المدافعون فكثروا.

يرى دافيد مجارشاك أن النمط الدرامى لمسرحيات تشيخوف الأربع الكبرى (النورس، الخال فانيا، الشقيقات الثلاث، بستان الكرز) يمثل فى رأيه مرحلة فى إنتاجه المسرحى هى مرحلة الحدث غير المباشر (هذا النوع الذى يتم فيه الحدث الدرامى الرئيسى خارج المسرح، أما ما يحدث على المسرح فهى أحداث داخل شخصيات المسرحية، وعلى هذا فإن شخصيات العمل لا يفترض وجودها فقط فى اللحظات التى تعيشها أمامنا على خشبة، إنها تعيش على المسرح وخارجها، واللحظات التى تعيشها خارجة تنعكس على اللحظات التى نراها على المسرح وتفاعلها، كذلك فإن المفارقة لا يصنعها الحدث، لكن المفارقة غائرة فى أعماق الشخصيات).

ويرى مجارشاك أن هذه المسرحيات (التشيخوفية) تقترب من نمط المسرحية الإغريقية، فهناك عنصر الرسول الذى يخبر المتفرجين بما حدث خارج المسرح، ثم عنصرا الوصول والرحيل اللذان يقدمان حدثاً خارجياً، وعنصر الكورس الذى يعلق على ما يحدث، وعنصر الخلفية الذى يساعد على استكمال الحدث غير المباشر عن طريق الأغاني، والحكم الشعبية، واستخدام فقرات من مسرحيات عالمية، فى بعض الأعمال، ثم هناك العنصر الهام وهو عنصر التحول الدرامى - كما يعرفه أرسطو - والذى ينشأ طبيعياً من البناء الداخلى، بحيث يجب أن يكون ضرورياً أو محتملاً كنتيجة لما سبق.

والمهم أن تحديد ماجارشاك هذا يؤكد على حقيقة مؤثرة، وهو أن مسرح تشيخوف هو مسرح درامى بالدرجة الأولى وليس كما تصوره البعض مسرح بلا أحداث.



ويقولون: كان قصد تشيخوف أن يقدم للمسرح عملاً، أو أعمالاً، تخلص من الأحداث العنيفة، وأن تكون مسرحياته بلا بطل محدد، وليس فيها ملائكة أو أشرار، بمعنى أننا لا نجد أن الشرف فيها هو المنبع الرئيسى لمعاناة الشخصية، فقد كان يقصد أن يقدم لنا شريحة من الحياة - كما هي - أبطالها من الناس العاديين، بأكبر قدر من الموضوعية، فالأحداث لا تنبع من السلوك البشرى، ولا تتحدد به، قدر ما تنبع وتتحدد بالعلاقات بين البشر وبعضهم، وبين البشر والكون، والحياة، وأنفسهم، فالسلوك البشرى - بما يتضمنه من أحكام أخلاقية - لا يهم تشيخوف كشئ فى حد ذاته، ولكن صلته بالحالة الإنسانية هو ما كان يهمه، ولذلك فإنه وقد أسقط السلوك من حسابه - أخلاقياً - نراه يقدم لنا شخصياته بجوانبها المتعددة، لأن هذا جزء لا يتجزأ من مظهر الحياة العادية، التى يحاول أن يوهننا بها على خشبة المسرح.

ويقولون: كان تشيخوف يقصد أن يضرب المسرحية جيدة الصنع التى اشتهر بها سكريب وساردو، والتى نبغ فيها إيسن، ووصل بها إلى الذروة، والتى كان يراها حياة لا تشبه الحياة، ولكنها حياة مصممة لكى يتابع المتفرج العقدة وهى تنمو وتتأزم، غير معنية بالصورة الكاملة لهذه الحياة.

ويقولون: إن البناء الدرامى فى مسرحه (مسرح الحدث غير المباشر) يختلف أساساً عما سبقه فى تاريخ المسرح العالمى، فى عدم التركيز على بطل واحد، وإنما نجد - فى مسرحه - أن كل الشخصيات لها نفس الأهمية، مع تجنب الأنماط المسرحية المعروفة، وتقديم الشخصيات الحية عوضاً عنها، بالإضافة إلى استبعاد الأحداث العنيفة، فالأحداث العنيفة لا تصنع حيوات البشر، مثلما تصنعها - أو يصنعونها فى - لحظاتهم المملة الرتيبة، وعدم قدرتهم الفعل الإيجابى لأسباب مختلفة.

ويقول توماس مان فى إحدى مقالاته عن تشيخوف يتحتم على الإنسان أن يواجه حقيقة فشله فى صراعه مع الحياة، وأن ضميره المتصل بعالم الروح لن يتلاءم البتة مع طبيعته، وواقعه، وظروفة الاجتماعية، ومن ثم لابد لتلك النفوس الكبيرة التى

تشعر بمسؤوليتها الضخمة نحو الحياة، ومصير الإنسان، أن تعاني دائماً من أرق ولبد نبيل.

ويقولون : إن أعمال تشيخوف هي ذلك النوع من الأرق النبيل وهي بحث متواصل هادئ النبيرة وشاعري الوسيلة عن الحقيقة. وعن الجواب الشافى للسؤال ماذا يجب أن نفعل؟.

ويقولون: كان تشيخوف يرى أن واجبه يفرض عليه أن يعيش عصره القائم بلا يأس، وأن يفتح أعين مواطنيه على عوامل اليأس، فيلهبهم حقداً عليها، ويحفزهم إلى قهرها، واستئصالها، وأن عظمته تتجلى فى صلابة موقفه، فقد أبى أن يزيّف الواقع المؤلم، كما أبى أن يتحول إلى التصوف الدينى، أو الدين مثلما فعل دستوفسكى وتولستوى.

ويقولون: كان هدف تشيخوف أن يبرز مفاصد عصره وأخطاءه حتى يدرك مواطنوه أنها مساوى يتحتم عليهم الخلاص منها أفراح يعرى قوى الطمع والإرهاب، كى يوقظ أصحاب المصلحة فى التغيير، من سباتهم، فينطلقون كالإعصار يحطمون الأصفاد، التى كبلتهم مئات السنين، وكان تشيخوف يدرك خطورة الدور الذى يقوم به، وكان أن أخذ على عاتقه تصوير مظالم عالمه تصويراً واقعياً أميناً، لم يتلاعب فيه بالأفكار، ولم يتفلسف، فهو لا يبالى بالفلسفات النظرية، بل يعبر عن استهائته بالفلسفة، ومذاهبها، وأصحابها، وقد كان يقول لعنة الله على فلسفة أعظم من فى العالم، قاصداً إلى أن الفلسفات لم تحل مشاكل الإنسان.

ويقولون: كان منصفاً ومعلماً ثورياً وهو يحمل الضحايا فى أعماله - جزءاً من المسئولية عما يحيق بهم من ألم وإحباط.

ويقولون: أن فى أعمال تشيخوف فكرة وحيدة، يتردد صداها فى معظم قصصه ومسرحياته، يمكن أن ننظر إليها على أنها تمثل فلسفته - فلسفته الوحيدة - فى الحياة، هي فكرة العمل، وهو يدعو إليها صراحة، ناهياً عن الخمول والكسل، وهو يرى فى

العمل تريباً فعالاً للهموم جميعها (هذا الأمر الذى ورد صراحة على لسان بعض الشخصيات فى مسرحيته الخال فانيا، وبستان الكرز).  
وكان هذا هو كلام من دافعوا عنه.

\* \* \*

والآن أستطيع أن أقرر أنه لا يعينى هنا تأييد أو ضحد كلمات المدافعين، مثلما لا تعينى مؤازرة أو تفنيد كلمات المهاجمين.  
لا يعينى أيهما لسبيين:

الأول: أن الدفاع عن كاتب أو الهجوم عليه، قضيتان مغلوطنان، ذلك أن الفن يقتضينا أن نقرأ العمل الفنى (النص) ولا نقرأ كاتبه، فمحل الدفاع والهجوم يجب أن يكون النص لا الكاتب، والنص يضئ كاتبه فى مرحلة ما (فليس هناك كاتب لا يتغير، الحياة تغير الكاتب، وأعماله الفنية هى الأخرى تغيره، إذا ما التزم بالصدق الفنى، إلى الأفضل) وهكذا لا يمكن الحكم على كاتب بأنه كان كذا، يمكن أن نقول: كان، وأصبح، وتغير بعد أن أصبح إلى...، وذلك بوضع نصوصه فى تراتبها الزمنى الإبداعى، النص وحده، إذا أخذ على حده، يمكن أن يحكم على الكاتب - من وجهة نظر القارئ والمتلقى فى فترة معينة من حياة الكاتب، لكن الكاتب - كشخصية عاشت حياة طالت أو قصرت - لا يمكن أن يحكم على نصوصه، فالعلاقة بين الكاتب ونصه علاقة جدلية، فيها تأثير وتأثر، والمركب الناتج (النص) ليس هو المجموع الجبرى للثنتين، إنه شئ أكبر من ذلك بكثير، فلا عبرة إذن بكيونة الكاتب الفكرية قبل عملية الخلق الفنى، ذلك أن هذه الكيونة تتغير، وهى تمارس الإبداع (سنوضحهما بعد قليل)، والكيونة المتغيرة تتغيراً ضرورياً لحظة الإبداع لنص معين (تغيراً لا يتوقف) هى الكيونة الفاعلة، وحدها، لا ما قبلها ولا ما بعدها.

الثانى: أن هذا الكتاب ليس كتاباً عن تشخوف، ولكن عن تقنيات القصة القصيرة، وأثرها فى تطوير مسرح القرن العشرين، وإمكانات متاحة فيها تعد وعداً بتغير جديد فى القرن الواحد والعشرين.



إذا لماذا عرضنا لسيرة الكاتب الشخصية؟ وعرضنا - أيضا - لآراء المدافعين عن الكاتب ومهاجميه؟.

هذان سؤالان جديران بالبحث عن إجابة لهما.

ولعل بعض الإجابة يكمن في: أن الفن يبدأ (أو هو ينطق) من الملاحظات الشخصية للفنان، أقول يبدأ فقط، ذلك لأن الفن ينتهى إلى أكثر من الملاحظة الشخصية الأولية بكثير جداً.

وإذا كان الفن يبدأ (ينطلق) من الملاحظات الشخصية، فإن سيرة حيان الفنان، التى وهبته الفرصة لى يحصل على ملاحظاته الشخصية، مهمة، بل شديدة الأهمية.

لكن الفن - أثناء عملية الخلق - يتجاوز الملاحظات الشخصية المحفزة للإبداع، إلى حدود لا يمكن التكهن بها.

يقول «أرسطو» (منذ أكثر من ثلاثة وعشرين قرناً من الزمان) إن الفن (المحاكاة) ممتع لأنه وسيلة للمعرفة (مثلاً هو وسيلة للتطهر).

والحقيقة أن الفن كذلك، إنه بلا جدال وسيلة للمعرفة، لكن السؤال هو (الفن وسيلة من المعرفة؟).

لا أظن أن كلام أرسطو يقتصر (أو أننى أظن أنه يجب ألا يقتصر) على الفن بعد إبداعه (بعد تمام عملية الخلق) وأظنه يمتد ليشمل الفن أثناء عملية الإبداع، أى أنه وسيلة معرفة للمبدع نفسه، مثلاً هو وسيلة معرفة بعد تمام عملية الخلق.

الفن نوع من التفكير.

لكن التفكير فى الفن .. تفكير حدسى.

هو علاقة جدلية فائرة بين المعروف والملاحظ (المؤثر) والكامن (فيما دون الوعى) والواقع.

نوع آخر من التفكير .. لا ينبنى بعضه على بعضه كالتفكير المنطقى .. ولا ينبنى على التجربة (بشروطها) والمشاهدة والاستنتاج.

إنه - نفسه - تجربة تفجر الحدس .. ولعله أكثر اقتراباً من الكشف الصوفى .  
وبهذا يكون الفن - فى رأى - وسيلة معرفة للمبدع ، والناقد ، والمتلقى ، جميعاً .  
ليس الفن - كما يتصور الكثيرون - وسيلة المبدع لنقل معارفه للآخرين .  
إن الإبداع يزيد المبدع - نفسه - معرفة بالحياة ، أثناء ممارسة الخلق الفنى .  
وكما يخرج الناقد والمتلقى من دهاليز العمل الفنى الجيد ، أفضل مما دخلوا (أكثر معرفة بالحياة) ، فإن المبدع هو الآخر يخرج من عمله (الذى تحرى الصدق الفنى - ولا شيء غيره - فى خلقه) بعد تمام الإبداع واكتماله ، أفضل مما دخل فيه ، أكثر معرفة بالحياة .

العمل الفنى يبدو أكثر معرفة من صانعه ، أو مبدعه ، لحظة الخلق ، يبدو أكبر من مبدعه . لهذا يتعجب المبدعون حين يعاينون الأجزاء المنجزة من أعمالهم ، لأول مرة بعد التوقف ، أثناء عملية الخلق ، يتعجبون مما أنجزوا ، وغالباً ما يتساءلون ، هل أنا حقاً الذى أنجزت ما أنجزت ؟!! ، ولأنه يعرف أنه الذى أنجز ، يصبح التساؤل فى حقيقته : كيف أنجزت ما أنجزت ؟!! .

ولعل هذا كان وراء اقتناع العرب الأقدمين بأن للشعر شيطاناً ، يصب كلماته فى آذانهم لحظة الخلق ، ولعله السبب فى أنهم تكلموا عن وادى عبقر ، حيث يسكن الجان الذين يمسون الشعراء بمس الشعر ، ثم يتركونهم بعد ذلك إلى حين .  
ولعل هذا أيضاً هو أساس كلمة الوحي المرتبطة دوماً بالأعمال الفنية .

أما العلم الحديث - الطب النفسى منه على الأخص - فيرى فى لحظة الخلق الفنى انفصاماً بين المبدع وذاته ، يفتت المبدع إلى شخوصه ، ويدخله مع كل منهم إلى حلبة الصراع الذى يختنقون بأصابه ، فيريه ما لم تكن لتراه عينه ، ويسمعه ما لم تكن لتسمعه أذناه ، ويجعله يلمس بغير الأنامل ، ويشم ما لم يرد على منخاريه من روائح ، ويدفع حدسه دفعاً للانطلاق من منطقة ما دون الوعي فى عقله ليفهم ما لم يكن يفهم ، بعد أن يلتقط ما لم يدر له فى خاطر .

إن الذين قالوا إن الفنون جنون لم يكونوا يكذبون، ذلك أن علم النفس الحديث، قد يرى بين الإبداع والجنون فارقاً بسيطاً، يرى أن الانفصام في الإبداع يعود ليلتئم بعد تمام عملية الخلق، أما في الجنون فالانفصام لا انفلات منه، ولا عودة.

نقول ذلك لنوضح، إن فناً لا يفاجيء مبدعه لحظة الخلق ليس فناً عبقرياً، إذ لا صدق فيه، أنه فن مصنوع، فن لا يتشوف.

وفنا لا يدهش مبدعه بعد الإنجاز (الجزئي أو الكامل) لن يكون فناً خالداً.

ذلك أن الفن - وهذا هو الممتع فيه خلقاً وتلقياً - وسيلة للمعرفة.

ذلك أيضاً لأن الفنانين - ومنهم الكتاب بالطبع - يبدعون ليفهموا، أو ليحاولوا فهم ما لاحظوه وأمسك جنانهم بحبال الدهشة، ليظلوا يعانون (شيء ينتمي إلى المبدأ الفرويدي للألم واللذة) حتى يحصلوا على راحتهم، حين ينتهي العمل الفني، ويرضون عنه، (رضاء في الأغلب الأعم وقتياً وقصيراً).

وتشخوف لم يفعل أكثر من ذلك، رأى ولاحظ، وحاول أن يفهم بالكتابة. هذه واحدة.

\* \* \*

أما لماذا عرضنا لأقوال المدافعين عنه، وأقوال مهاجميه؟، فذلك لكي نقول أمرين:

أولهما: إن نقاداً غير قليلين يرون في الأديب، ما ليس فيه (والغريب أن أدباء غير قليلين يحبون أن يروا - هم الآخرون - في أنفسهم ما ليس فيهم !!).

ثانيهما: إن لدينا قناعة بأن ما قيل عن تشخوف دفاعاً وهجوماً، على قدم سواء، هو الفن الذي نراه بموضوعه، وموضوعيته الجديدة (نقول الموضوع ونحن نعرف أن لا يمكن الفصل بين الشكل والموضوع، إلا نظرياً وتعسفياً، بقصد الدراسة التشرحية إذا ما صح القول) السبب وراء ما حدث في مسرح القرن العشرين من تغيير وتطور، وأيضاً وراء وعود بإمكانات كامنة في نفس الاتجاه، قادرة على إحداث المزيد من التغيير والتطوير في مسرح القرن الواحد والعشرين.



إن كلمات تولستوى عن تشيخوف - والتي سبق ذكرها - تتصور فى الأخير كأديب - مثلما يتصور كثير من النقاد - ما ليس فيه، إنها تمارس خلطاً غريباً، دون أن تتصور أنها تفعل، وهذا الخلط الغريب يكمن فى أنهم - تولستوى وكثرة من النقاد - لا يرون farkاً بين الفيلسوف والمفكر والأديب (فقط عندما يقرءون نصوص كاتب بالطبع)، ولعلنا انتبهنا بين الأقوال التى أوردناها فى مجال الدفاع عن تشيخوف، الذى مارسه البعض، قول أحدهم إن له فلسفة..، وقولهم أن تشيخوف كتب كذا لكى يحفز قومه على فعل كذا وكيت..) والواقع أن fark بين كل من الفيلسوف والمفكر والأديب fark جوهرى، يجعل الخلط واضحاً، عندما تقول إن لأديب فلسفة، أو نقول إنه كتب ذلك مستهدفاً أمراً يحرض قومه على ارتكابه، ليغيروا ما بأنفسهم.

الفيلسوف صاحب نظرة كُلية، يستهدف منها الحصول على منظومة من أجوبة لمسائل كبرى.

والمفكر صاحب معطيات يراها مؤكدة، يستهدف منها الحصول على منظومة من أجوبة لمسألة يراها مهمة أو ضرورية أو عاجلة لكن الفنان - والأديب فنان - شىء آخر. الفنان صاحب حيرة، صاحب أسئلة.

الفنان لا يبدع بنظرة كلية، إن ما تستغرقه هى التفاصيل الصغيرة (يبنى لها سلمه الصاعد من شديد الخصوصية إلى العام والمشارك الرحب). والفنان لا يكون وهو يبدع صاحب معطيات يراها مؤكدة.

الفنان ينطلق من حيرته - أو يصل إلى هذه الانطلاقة من الحيرة - أثناء عملية الخلق نفسها، فى محاولة للإمساك بشىء يخاتله، وهو يعنى فى تفاصيل هذا الشىء، متمنياً (لكى يحصل على اللذة بعد الألم) أن يصل من الخاص جداً إلى العام جداً، أن يفهم..

إن الإبداع محاولة للإمساك بالمخاتل، ماذا هو، كيف هو، ولماذا هو.

لكن عمل الفيلسوف يبدأ حين يتصور أنه أمسك بالمخاتل (الكلى) إمساكاً لا شبهة فيه، لكى يقدم له إثباتاً، ويرد به على أسئلته الكبرى، فإذا لم يستطع بحث عن غيره.

والمفكر يبدأ عمله عندما يستشعر أن معطياته أمسكت بالمخاتل، وأحاطت به، وهو يكتب لكي يقنع الآخرين بما اقتنع به، ويصل معهم إلى الإجابة عن سؤال ملح، فإن لم يستطع، ترك الأمر - هو الآخر - وبحث عن غيره.

والمبدع لا يستطيع أن يترك أمراً استفزه ليجت من غيره.

المبدع يجد نفسه مدفوعاً وراء ما استهواه وما استفزه في محاولة لإنهاء حيرته.

ثم أنه لا أجوبة لدى مبدع، وهو يستطيع أن يمضي من حيرة إلى حيرة أشد بإبداعه، دون أن يرهقه إحساس بأنه لم يفعل شيئاً، أو يراوده سؤال لماذا فعل ما فعله، إذا ما كانت حيرته قد قادت إلى حيرة أكبر من الأولى.

إن الذين طالبوا تشيخوف بجدوى لما يكتبه، كانوا يطالبونه بأجوبة.

والذين تصوروه صاحب فلسفة، تصوروه ساعياً وراء الكلى.

لكنه كفنان، كان يلهث جارباً وراء المخاتل، ولأنه ألزم نفسه بالصدق الفني، لم يلو عنق التفاصيل المحيرة للوصول إلى جواب شاف.

لقد ارتضى كفنان أن توصله حيرته - التي تستلهم التفاصيل - إلى حيرة أشد، وبعض الفنانين يقضون عمرهم، يعزفون تنوعات على وتر وحيد، أى أنهم يكررون محاولة، أو محاولات، لم تصل إلا إلى حيرة أشد.. وبعضهم يعيد كتابة العمل نفسه (بعد سنوات) في عمل آخر، في محاولة يائسة للوصول.

فعلها مثلاً تنسى ويليامز في صيف ودخان التي أعاد كتابتها في غرائب عندليب، وفعلها تشيخوف نفسه، حين أعاد كتابة شيطان الغابة لتصبح فيما بعد الخال فانيا، وفعلها بريشت حين أعاد كتابة الأم شجاعة، أكثر من مرة لأن الجمهور تعاطف مع الأم (البرجوازية الصغيرة)، وهو لم يكن يريد لجمهوره أن يتعاطف مع من تمثل البرجوازية الصغيرة، وإعادة الكتابة هذه كانت الحل الأخير أمامه، بعد أن فشلت محاولاته الإخراجية المتتالية لتشويه بطلته. ولقد كان رأى

الجمهور هو الأصح، وكان - رأى الجمهور - هو المعنى الكلى لعمل بريخت الإبداعي،  
الذى حاول تشويبه من الخارج (إخراجياً) لكن الصدق الفنى الكامن فيه منذ لحظة  
الخلق غلب محاولات التشويه وانتصر على الكاتب/المخرج نفسه.

لقد كان تشيخوف من الفنانين الأخيرين، الذين اعتادوا الحيرة، والكتابة فى  
محاولة يائسة للتخلص منها.

لقد ترك الفلسفة لأصحابها.

وترك الفكر لمدققيه.

وارتضى بالفن.

وكانت هذه عين عبقريته الفنية.

وكان هذا إنجازاً الذى قدم به التغيير والتطوير.

\* \* \*

ولعلنا الآن نفرد أوراقنا جميعاً مكشوفة لنقول:

فعلها تشيخوف وغير وجه الفن وخلاياه.

فعلها حين عشق البساطة.

وفعلها حين عشق الصدق.

وفعلها حين عشق طريقته فى كتابة القصة القصيرة.

وهذا مريبط الفرس.

\* \* \*

الدليل على أن تشيخوف قد فعلها (ونحن نزعم أن ما التقطناه من نقاط كان  
السبب وراء هذا الأمر)، يكمن فى ثلاثة أمور دالة :



الأول : أن لينين قائد الثورة الروسية الاشتراكية فى أكتوبر ١٩١٧ ، والذى اتهم ديستوفسكى وقتها - فى مبالغة خاطئة - بأنه رجعى ، مما أدى إلى منع طباعة أعماله لوقت ، فى الاتحاد السوفيتى الوليد ، لينين هذا هو من قال : عندما قرأت قصة عنبر (٦) لتشخوف ، لم أستطع البقاء فى حجرتى (٠٠) فنهضت وخرجت إلى الطريق ، وأنا أشعر بأننى حبس تماماً فى العنبر رقم (٦) ، وهذا دليل على أن الأمر ليس أمر أبطال إيجابيين ، كما يقول تولستوى ، وأن الجدوى - أيضاً فى غير ما يقول - قد تكمن فى الصدق الفنى الذى يستطيع أن يفضح الفساد والطغيان وجهل الإدارة ، إن الصدق الفنى وسيلة الفن وغاية ما نطلبه من الفنان ، وهو بهذا يدعم وعى السياسى ، وللسياسى وسائله ، التى لا يملكها الفنان ، ولا يملك إليها سبيلاً ، فالأدب لا يغير حياة الناس كفعل إيجابى ، الأدب يعلى من التراكم الكمى للوعى ، أما التغيير الكيفى فمسألة - بكل تأكيد - يستطيعها آخرون .

ثانياً : إن الأدب يجب ألا يخضع لأيدلوجية ، ذلك أن أى أيدلوجية ليست كاملة ولا نهائية ، إن لم يكن نقصها فى التوجه الأسمى ، والخطوط العريضة الاستراتيجية ، فإن جانب وسائل التنفيذ ، أو التطبيقات العملية يكون مكمّن القصور ، قصور فى محاولة الإبداع الجدلى مع الواقع المعيش ، هذا القصور ، الذى هو طبيعة الأشياء لأن الظروف دائمة التغير ، وتحتاج لملاحقة فكرية ، وتشوّف يستبّق النقص المتوقع ، والأدب يستطيع (إذا ما تحرر من كونه بوقاً للأيدلوجية ، يهتف لصحتها فى التطبيق ، ويبرر أخطاءها ، والتزم الصدق الفنى) أن يكون ضوءاً فضاءاً لهذه الأخطاء ، وهذا ما حرم الاتحاد السوفيتى نفسه منه حين مجد الواقعية الاشتراكية فى الأدب ، التى لم تكن فى أغلبها (ومن الظلم أن نقول كلها) هذا الضوء الكشاف . إن هذا يثبت أن فى الصدق الفنى ، الذى لا يستطيع الأدب غيره ، الكفاية كل الكفاية ، وأن أدباً يفتقر إلى الصدق الفنى ، وإن لم يفتقر إلى الأبطال الإيجابيين ، والجدوى - قصيرة النظر - أدب يفقد المجتمع فرصته فى تصحيح أخطاءه .

ثالثاً : حتى اليوم تقدم مسرحيات تشخوف القصيرة والطويلة ، فى ريبورتوارات أكبر المسارح فى العالم ، وبرغم إغراقها فى المحلية الروسية ، إلا أن الجمهور فى كل

مكان في أرجاء الدنيا، يستطيع أن يرى فيها نفسه، وواقعه، وحلمه بأن تتغير الحياة لصالحه، وإلى الأفضل، حرصه على أن يعرف لماذا يعيش؟، وأى دور هو مطالب به في الحياة؟، وأيضاً يرى فيها عجزه عن أن يغير حياته، لأنه لا يبالي، أو لأنه يترك نفسه لدوامه الحياة، تدور به كيف تشاء، وتشده إلى قاع يجهل مصيره فيه، إن الظروف تتغير من مكان إلى مكان، وتتغير في صيرورة دائمة في المكان الواحد، لكن الإنسان يبقى هو الإنسان في مواجهة ظروفه، أيا كانت هذه الظروف، و يظل مطالباً بما لا يفعله، وبأن يرفض ما اعتاد عليه، وألا يكتفى بحنين إلى ماض يراه جميلاً، وبأن يحلم بمستقبل يبكيه أنه لا يفعل شيئاً لكي يكون جميلاً.

رابعاً : إن نقاداً كثيرين يرون خصوصية متفردة في أدب تشيخوف، وآخرون - كثيرون - يرون أن تشيخوف قدم تقنية جديدة، يسمونها الدراما غير المباشرة، وأغلبهم يرون أنه صاحب مزج مذهل بين الكوميديا والتراجيديا في أعماله، وهو مزج أصبح علامة مميزة لأعماله العظيمة، ومنهم من يرون أن له تأثيراً كبيراً على المسرح العالمي بعده، بل إن نقاداً يرون أن تأثيره لا يقل عن تأثير إيسن، برغم اختلاف كل منهما عن الآخر، ويرون أن إيسن النرويجي انحدر من الكتاب الفرنسيين، كتاب المسرحية جيدة الصنع، بينما انحدر تشيخوف من كتاب بلده، خصوصاً هؤلاء الذين اعتادوا أن يخلطوا الكوميديا بالتراجيديا في مسرحياتهم، واعتادوا أن يكون الإنسان العادى هو بطلهم (اللا بطل) الأثير.

هذه الأدلة الأربعة تؤكد أن تشيخوف قدم أدباً ومسرحاً عظيمين، وأنه كان صاحب تأثير في مواطنيه، وصاحب تأثير في المسرح العالمي بعده .  
وكل هذا يدل على أنه فعلها.

\* \* \*

ولنعد الآن إلى سؤالنا لماذا فعلها؟، توطئة للإجابة على السؤال الأهم، كيف فعلها؟.

كما قلنا، كان تشيخوف يعشق البساطة.

يقول جوركى، الذى اقترب كثيراً من تشيخوف فى حياته :

يخيل إلى أن أى شخص احتك بأنطون بابلوفيتش، كان يشعر لا إرادياً بالرغبة فى أن يبدو أبسط، وأصدق، وأقرب إلى حقيقته، وقد لاحظت أكثر من مرة كيف كان الناس يخلعون أردية العبارات الكتابية، والكلمات المطنطنة، تلك الأردية البراقة، وغيرها من الأشياء الرخيصة، التى يتزين بها الشخص الروسى، رغبة منه فى أن يبدو كالأوروبى، مثلما يتحلى الرجل المتوحش بالمحار وأسنان الأسماك، أو ريش الديوك، ولم يكن أنطون بابلوفيتش يحب أسنان الأسماك أو ريش الديوك، كان كل شىء براق، مطنطن، وغريب، يضعه الشخص ليضفى مزيداً من الأهمية على نفسه، يثير فيه الخجل .

ولقد لاحظت أنه فى كل مرة يرى أمامه شخصاً مسرفاً فى الزينة، تتولاه الرغبة فى تخليصه من كل التوافه المصنعية، التى لا لزوم لها، والتى تشوه الوجه الحقيقى، والروح الحية لجليسه .

ويقول جوركى:

كان تشيخوف جميلاً فى بساطته، ولهذا أحب كل ما هو بسيط، حقيقى، صادق، وكانت لديه طريقته المميزة فى تبسيط الناس ( جعلهم أكثر بساطة، أو بسطاء أكثر، فى حضرته )، فالمعروف أن الناس عندما تقابل أديباً كبيراً، تتتابهم رغبة فى استعراض معارفهم، والظهور بمظهر لا يمثل حقيقتهم، ظناً منهم أنهم بهذا المظهر إنما يستأهلون التواجد فى حضرة هذا الأديب العظيم .

ويحكى جوركى - ثالثاً - قصة لطيفة تبين قدرة تشيخوف على جعل من أمامه أكثر بساطة.

ذات مرة زارته ثلاث نساء متأنقات ببذخ، وملأن غرفته بحفيف التنورات الحريرية، ورائحة العطور القوية، وجلسن بعظمة قبالة مضيفهن، متظاهرات بأنهن



مهمات جداً بالسياسة، وبدأن فى إثارة الأسئلة :

- أنطون بافلوفتش .. ما رأيك بم ستنتهى الحرب؟.

وتنحنج أنطون بافلوفتش، وفكر قليلاً، ثم قال بصوت ناعم ونبرة جادة رقيقة :

- على الأرجح .. بالسلام.

- نعم، طبعاً !.. ولكن من الذى سينتصر؟.. اليونانيون أم الأتراك؟

- أعتقد أنه سينتصر من هم أقوى.

فمضت النساء يتسابقن فى السؤال :

- ومن هم الأقوى فى رأيك؟

- من يتغذون أفضل ومن هم أكثر ثقافة.

فهتفت إحداهن :

- ما أبرع هذا الجواب !

وسألت سيدة أخرى :

- ومن تحب أكثر.. اليونانيين أم الأتراك؟

فتطلع إليها أنطون بافلوفتش برقة، وأجاب بضحكة قصيرة مهذبة :

- أنا أحب المرملا<sup>(١)</sup> .. وأنت، هل تحبينه؟

فهتفت المرأة بحيوية :

- جداً !

وأكدت السيدة الأخرى برصانة :

- رائحته جميلة للغاية !

وانهمكن ثلاثتهن فى حديث حى، فأظهرن فى مسألة المرملا اطلاعاً رائعاً، ومعرفة دقيقة بالموضوع؛ وكان من الواضح إنهن راضيات تماماً، لأنه لا لزوم

---

(١) المرملا - حوى سكرية طرية من مربى الفواكه.

لإجهاد الذهن، والتظاهر بأنهن مهتمات جداً بالأتراك واليونانيين، الذين لم يتطرق إليهم تفكيرهن قبل هذه اللحظة.

وعندما هممن بالانصراف، وعدن أنطون بافلوفتش بمرح :

- سترسل إليك مرملاذ.

وعندما انصرفن قلت أنا - جوركى - :

- كنت رائعاً في حديثك.

فضحك أنطون بافلوفتش بصوت خافت وقال :

- ينبغي أن يتحدث كل شخص لغته... .

هذه الخاصية في الغوص إلى كل ما هو بسيط، ومن ثم حقيقى فى الناس، وصادق، هى التى صنعت تشيخوف الأديب، والمسرحى، وهى نفسها التى صنعت تشيخوف الإنسان من قبل.

ذلك أن الإنسان، وقد أزيلت من حوله كل القشور التى لصقها بنفسه، وأيضاً التى لصقها الآخرون به، هو مادة الأدب الحقيقية، وهو هدف الأدب الحقيقى أيضاً، فالأدب وسيلتنا فى معرفة ما لم نكن نعرفه، مما هو صادق عن الإنسان، والحياة التى تصنعه ويصنعها.

بل إن الإنسان إذا ما أزيلت من حوله كل القشور هو وسيلة التواصل (ولا نقول التوصيل) بين المتلقى والأدب، فنحن نتلقى الأدب بالإنسان العادى - المتخلص من القشور - فينا، بوجداننا المضىء، مهما حاولت تصرفاتنا إخفاء هذا الوجدان المنير، أو مهما حاولت قتله، ذلك أن وجداننا إذا أمكن إخفاؤه، فإنه يستعصى تماماً على القتل، (أما التلقى غير البرىء، فليس تلقياً إنه إسقاط<sup>(١)</sup> لما ليس فى العمل على العمل

(١) راجع قراءة النقد الأدبي. د. جابر عصفور، مكتبة الأسرة، الهيئة العامة للكتاب، ٢٠٠٢ ص ٤٠٥، وما بعدها.

والنتيجة قراءة لا يمكن أن تنتمي للنص.. أنها لا قراءة.. أو هي قراءة تقرأ الناقد أكثر من كونها قراءة للنص الأدبي).

لقد راقب تشيخوف الإنسان طويلاً (ربما بسبب ظروفه، لقد قلنا إنه كان يخلج من مرافقة أقرانه الصغار أثناء دراسته، ومن صحبة الناس، والخبول يراقب، وهو حين يتخلص من الخجل، تبقى لديه القدرة على المراقبة، وقد أصبحت متمكنة من الفعل، مثلما هي متمكنة من نفسه).

بل إن قدرة تشيخوف على المراقبة، كانت قد حصلت على تدريب شديد الفعالية، في تعرية الناس، بممارسته القصة القصيرة (الفن وسيلة لحصول المبدع على معرفة يتنامى)، لقد كتب عدداً كبيراً من القصص القصيرة (لا نملك إحصاء وافيّاً له، إذ لم يجمع عدد منها في أعماله الكاملة)، ويكفى أن نعرف - لنقيس مدى التدريب الذي حصل عليه - أنه كتب في عام واحد (١٨٨٣) أكثر من مائة وعشرين قصة، ويكفى أيضاً أن نعرف أن قصصه القصيرة الأولى كانت قصصاً ضاحكة ساخرة، والقصص الساخرة تجد لها أساساً في التناقض بين ما يحاول الإنسان أن يظهر عليه نفسه، وبين حقيقة التي يحاول إخفاءها، وأيضاً بين ما يريده الإنسان، ويفاجأ بضده، أكثر من ذلك فالفكاهة أيضاً تنبع من إصرار الإنسان الضعيف "Little Man" على أن يواجه ما لا قبل بمواجهته، خصوصاً إذا كان يجهل حقيقة هذا الذي يواجهه.

ولأن تشيخوف عشق البساطة، قادة عشقه هذا إلى أن يكره الابتذال، ذلك أن الإنسان المبتذل يسيئ إلى جمال البساطة في تكوينه.

ومرة أخرى يقول جوركي :

كان تشيخوف يتمتع بفن اكتشاف الجوانب المبتذلة، وإبرازها أينما كانت، هذا الفن الذي لا يمتلكه إلا شخص متشدد المطالب إزاء الحياة، هذا الفن الذي تخلقه فقط الرغبة الحارة في رؤية الناس بسطاء، جملاء، متجانسين، كان دائماً قاضياً قاسياً وحاداً للابتذال.



أما تشيخوف نفسه فيقول عن الأمر نفسه :

فى الصبا يبدو الابتذال شيئاً مضحكاً، وتافهاً فحسب، ثم إذا به يحيط بالإنسان تدريجياً، ثم يتغلغل بضبابه الرمادى فى عقله ودمه، كالسم والدخان الخانق، فيصبح الإنسان كأنه لافتة قديمة أكلها الصدأ، تبدو كأنها تصور شيئاً ما، ولكن ما الذى تصويره؟، لا تستطيع أن تميز .

إن الابتذال يخفى حقيقة الإنسان فى الإنسان.

لقد كان تشيخوف حرباً عواناً على الابتذال، حتى أن الابتذال لم ينسها له .

يقول جوركى :

كان الابتذال عدوه، وقد ناضل ضده طوال حياته، وهو الذى سخر منه، وصوره بقلمه الرصين الحاد، وكان قادراً على اكتشاف عفن الابتذال حتى هناك، حيث يبدو للوهلة الأولى أن كل شئ مرتب جيداً جداً، وبصورة مريحة، بل حتى باهرة .

\* \* \*

وكان تشيخوف يعشق الإنسان .

يقول جوركى :

فى كل قصة قصيرة من قصص أنطون بافلوفتش (تشيخوف) الضاحكة، أسمع آهة خافتة عميقة من قلب نقى، إنسانى حقاً، آهة شفقة يائسة على الناس، الذين لا يعرفون كيف يحترمون كرامتهم الإنسانية، ويعيشون كالعبيد مستسلمين، دون مقاومة للقوة الغاشمة، ولا يؤمنون بأى شئ، اللهم إلا بضرورة أن يتناولوا كل يوم حساء أكثر دسامة، بقدر المستطاع، ولا يحسون بشئ، اللهم إلا بالخوف من أن يضربهم شخص ما قوى ووقح .

ويقول جوركى عنه أيضاً :

كان نقياً فى تواضعه، ولم يكن يسمح لنفسه بأن يقول للناس، بصوت عالٍ، وبصورة سافرة : فلتكونوا أكثر استقامة ، بل كان يأمل عبثاً، بأن يفتنوا بأنفسهم إلى الحاجة

الماسة لهم بأن يكونوا أكثر استقامة، وكان هو يمقت كل ما هو مبتذل وقذر، يصف كل حقارات الحياة، بلغة نبيلة لشاعر، وبضحكة ناعمة لفكاهي، ومن وراء المظهر الخارجي الرائع لقصصه القصيرة، لا يكاد يبدو مغزاها الداخلي المشبع باللوم المرير .

إن من يعشق الإنسان لا يحتقر ضعفه، فمنتهى العشق أن تعرف أن هذا الضعف إلى قوة، حين تتغير الظروف التي تجبر الناس على أن يظهروا بمظهر الضعف الشائه .

إن قروناً طويلة من القهر لا يمكن أن نتجاهل تأثيرها .

إن قارئ الأدب الصيني الحديث (رواية الشمس تطلع على نهر سانج كان - نتج لنج، ورواية العاصفة - تشيوي - يومثلاً) يعرف أن الفلاحين الصينيين كانوا يخافون الإقطاعيين الطغاة، حتى بعد أن انتصرت سلطة ماو الثورية، كانوا يخشونهم كما اعتادوا من ناحية، ومن ناحية أخرى كانوا يخشون عودتهم، إذا ما لم تستطع السلطة الثورية الاستمرار منتصرة .

وتقول سيمون دي بوفوار<sup>(١)</sup> إنه حين تحقّق الإصلاح الزراعي في أوروبا الشرقية سنة ١٩٤٥، شوهد أيضاً بعض الفلاحين يترددون في أخذ الأراضي التي تقدم إليهم، وكانت هذه الظاهرة تبعث على الدهشة بوجه خاص في هنغاريا، إن أثقل ما كان ينوء به الفلاحون الهنغارون، الذين روعهم العنف والاعتصاب والقتل، والذين كانوا ضحايا ألوان من المصادرات والنهب، إن أثقل ما حط على كواهلهم سنة ١٩٤٥ هو الخوف .

إن السلطات الشيوعية في الصين وفي أوروبا الغربية، لم تكن تعطي الفلاحين حق محاسبة الإقطاعيين والحصول على أرضهم فقط، كان تعطيهم، مع ذلك، القدرة على الدفاع عن مكاسبهم، وبرغم هذا عاش الفلاحون لفترة يهابون أن يحصلوا على حقوقهم، وأن يحصلوا مع هذا الحق على ما يدافعون به عنه .

---

(١) الزحف الطويل، سيمون دي بوفوار، الجزء الأول، ترجمة: محمد كمال فايد، راجعة: الدكتور أندريه لوفوا، سلسلة الألف كتاب ٣١٦، إدارة الثقافة العامة، وزارة التربية والتعليم، ١٩٦٠، القاهرة، هامش ص ١٥٩ .

لكن هذا الخوف تغير، تغير إلى قوة، وتمكن الفلاحون من أن يملكو زمام أمورهم، والذين قد يتحججون بأن النظم الشيوعية قد سقطت في شرق أوروبا، يتناسون ثلاثة أمور في غاية الأهمية، أن تلك النظم استمرت حوالى نصف القرن، وأن أسباب سقوطها لا تتوافق مع حجتهم، لقد جاءت أسباب سقوطها نتيجة عدم الخوف من قبضة الدولة الحديدية المتغولة، أما الأمر الثالث الذى يتناسونه، فهو أن النظام لم يسقط في الصين، وأن الصين وضعت أقدامها في صف الدول العظمى القصير، وأنها واحدة من خمس دول تملك حق الفيتو (النقض) في مجلس الأمن الآن، وقوة يعمل لها العالم الغربى ألف حساب.

الإنسان يتغير.

يتخلص من ضعفه.

والأدباء الحقيقيون الخالدون يراهنون على هذا الأمر، وهم حين يراهنون، يراهنون بعشقهم للإنسانية، أما فلاسفة المركزية الأوروبية (وأمرىكا نفسها صناعة أوروبية، وإن كان المصنوع قد تفوق على صانعه)، ومعهم منظرو الديمقراطية البرجوازية، فهم وحدهم الذين يسارعون بإصدار أحكام مطلقة على الشعوب (على الإنسان غير الأوروبى الغربى) بأن له طبيعة لا يمكن تغييرها، وهم يطلقون هذه الأحكام، لتبرير سيطرتهم واستغلالهم للغير، مؤكدين كراهيتهم للإنسانية.

\* \* \*

وكان تشيخوف عاشقاً للصدق.

وفى هذا السياق يأتى الكلام أيضا على لسان جوركى :

لقد عاش أنطون تشيخوف حياته كلها على موارد روحه، وكان دائماً صادقاً مع نفسه، حراً داخلياً، ولم يكن يولى اعتباراً لما ينتظره البعض من أنطون تشيخوف (فى الأغلب كعارف أو مفكر. وبالأحرى فيلسوف.. لكنه كان حريصاً على أن يقدم الفنان فيه)، أو لما يطالبه به البعض الآخر، الأكثر فظاظاً، ولم يكن يحب الخوض فى



الأحاديث الرسمية ، تلك الأحاديث التي يسلى بها إنساننا الروسي الرقيق نفسه بدأب، ناسياً أنه من المضحك، ولكن ليس من البراعة فى شىء، أن تتحدث عن الحل المخملية فى المستقبل، دون أن يكون لديك فى الوقت الحاضر سروال لائق .

كان تشيخوف صادقاً مع نفسه .

وكان صادقاً مع متلقيه صدقاً فنياً يحسد عليه .

كان يقول كما روى عنه جوركى :

تعودنا أنا نعيش ونحن نأمل فى طقس جيد، وبمحصول وفير، وبقصة غرامية لطيفة، نأمل بالثروة ، أو بالحصول على منصب مأمور شرطة، ولكنى لا ألاحظ أن أحداً يأمل بأن يزداد ذكاءا.. ونقول لأنفسنا، عندما يأتى قيصر جديد ستتحسن الأحوال، وبعد مائتى عام ستتحسن أكثر ( هذا الكلام يرد على لسان أبطال قصصه القصيرة و مسرحياته، دليلاً على عجزهم المقيت، بينما يردده بعض النقاد، ليؤكدوا أن تشيخوف كان يرى أن الأمور ستكون أحسن فى المستقبل !! )، ولا أحد يهتم بأن يأتى هذا الأحسن غداً، وعموماً نالحياة تصبح أكثر تعقيداً، وتمضى فى اتجاه ما من تلقاء نفسها، أما الناس فيزدادون غباءً بصورة ملحوظة، ويصبح عدد متزايد من الناس على هامش الحياة... وعندما وصل إلى هذه الكلمة، راح يفكر قليلاً، وقطب جبينه، ثم أردف:

- مثل العجزة الشحاذين فى الأعياد الدينية .

ويقول جوركى واصفاً الأمر بمنتهى الدقة :

لم يدرك أحد بمثل هذا الوضوح والرهافة، مثلما أدرك تشيخوف مأساوية توافه الحياة، ولم يستطع أحد قبله أن يرسم للناس بهذا الصدق، الذى لا يرحم، صورة مشينة وكئيبة لحياتهم، فى الفوضى الكابية للواقع اليومى العادى الضيق الأفق .

ونقول إن الصدقين، صدق الأديب مع نفسه، وصدق الفنى (الصدق مع قرائه) هما وحدهما القادران على صناعة أديب عظيم، وعلى صناعة أديب متفرد، مبتدع لاتجاه جديد، حتى وإن بدأ مقلداً.

نكاد الآن نصل إلى الجديد الذى جاء به تشيخوف، وأحدث بجديده - هذا - التغيير الذى نزع (واعيا بكل ما أحدث أو غير واع) .

ولعلنا نقول هنا أن صدق تشيخوف مع نفسه، وصدقه الفنى فى ممارسة إبداعه، كانا مع عشقه للإنسان وعشقه للبساطة، وراء انتهاء مرحلة الكاتب الذى يعرف، وينقل ما يعرفه للناس، وبداية مرحلة الكاتب الذى يكتب ليفهم، والذى تحاول أعماله أن تصل إلى الفهم فيما هو ليس مفهوماً، سواء فهمت، أو فتحت الطريق للفهم بالمحاولة، وقبلها بإقرار أننا لا نفهم.

إن هذا هو الجديد الذى جاء به تشيخوف.

وقد عبر ستنسلافسكى عن بعض هذا فى قوله تشيخوف يلتقى بألوان من الأفكار والحالات النفسية، ذات الجوانب المتعددة، التى لا يبدى فيها رأيه (..) ولعل هذا هو السبب فى أننا نراها بوضوح، أو نحسها ونحس كيانها فى أنفسنا كعوالم شاسعة لها ما يميزها.

والذى قاله ستنسلافسكى على أكبر قدر من الأهمية، فالصورة الفنية، كالصورة الشعرية، أوسع مدى وأرحب بكثير من الكلمات التى تعبر عنها، وأعمال تشيخوف التى تكاد تكون صوراً شعرية، هى بالتأكيد صور فنية، وهى بالتالى تحيل المتلقى، إلى ما هو أبعد بكثير من الفعل الدائر فيها، والحوار الذى يأتية على لسان الممثلين.

ومع هذا فإن ما قاله ستنسلافسكى يشرح بعض الجديد، ولعل ما لم يقله يبين على لسان تشيخوف حين قال :

نحن لا نفهم الحياة، فبدلاً من أن نكتب أن فلانا ذهب إلى القطب، بينما انتحرت حبيبته، يجب أن نكتب كيف أحب بيتر ماريا إيفانوفنا ثم تزوجها، هذا كل ما هناك، ولكنه شئ كثير، وكثير جداً، لو أننا فعلاً أدركنا ما هو، من خلال عادية الحياة و مألوفها، نستطيع أن نفهمها ونفهم أنفسنا .

وقال :

لكى نفهم أنفسنا وغيرنا (ونحقق وظيفة الأدب الجيد)، يجب أن نتصور الحياة فى مظهرها العادى، وفى وقعها الرتيب، ومن خلال هذه الصورة، من خلال عادية الحياة و مألوفها، نستطيع أن نفهمها، ونفهم أنفسنا .

كان تشيخوف، بكلماته هذه، يحدد رفضه لأن نصنع - فى الفن - حياة ذات مواصفات خاصة، لا تشبه الحياة، ونقدمها مفهومه - فهماً زائفاً - على المسرح.

إن الصدق الفنى يقتضينا أن نصور ما ليس مفهوماً بمنتهى الموضوعية، محاولين أن نفهم أو أن نرى غيرنا فيفهم، ما لم نكن جميعاً نفهمه.

إن ما عناه تشيخوف هو بداية أدب هؤلاء الذين لا يزعمون أنهم يمتلكون الحقيقة، أدب من لا يقطعون من الحياة ما يظنونه مفهوماً، وبناء على ظنهم هذا ينقلون للجمهور ما ليس مؤكداً على أنه مؤكد.

إنه بداية أدب من يرون أن الحقيقة نسبية، وجدلية، ولا حقيقية، بل وجديرة بالهزؤ والسخرية فى بعض الأحيان، إنه بداية أدب صانعى الانقلاب الدرامى، متشعب الفروع فى القرن العشرين.

\* \* \*

وأحب تشيخوف القصة القصيرة.

هذه حقيقة، وحقيقة أيضاً أنه أحبها بشكلها الجديد الذى جاء على يديه.

لقد وجه تشيخوف القصة القصيرة إلى تصوير موقف عابر، نابض بالحياة، دون الاهتمام بالحبكة التقليدية، إن الحبكة التقليدية عند تشيخوف استبدلت بلذة التعرف المستمر على الصراع بين الواقع وبين أغوار النفس البشرية. لقد رأى أن الحدث لا يصنع نهايته.

والإنسان صانع الحدث، والمصنوع بالحدث فى نفس الآن، هو الآخر لا يصنع نهاية الحدث، ولو كان الأمر غير ذلك لما كان هناك مجال للمفارقة فى العمل الأدبى.

علمته المفارقة أن الحدث لا يسير بصورة جبرية، ولا يسير ويتصاعد بصورة منطقية، فالمفارقة ضد المنطق، والحياة مليئة بما لا يمكن حسابه، مليئة بالمفارقات. وربما تساءل تشيخوف من أين تنبع المفارقة؟، إنها لابد تنبع مما لا نفهم، فكيف



نكتب ونحن نتصور أننا نفهم، بينما نحن لا نفهم الحياة .

إن تشيخوف - فى وجهه نظره هذه - يجئ على طرف النقيض من موباسان (الذى قال عنه النقاد الغربيون إن موباسان هو القصة القصيرة) ، فقصص موباسان القصيرة، كانت تتميز بالوضوح والواقعية وبساطة التعبير ودقة التفاصيل، كان يصور العالم كما يراه بأمانة، وكان سرده للقصة يتسم بالتسلسل المنطقى للأحداث، ووحدته التأثير، وجودة الحكمة.

لا - إن تشيخوف كان يرى أن الحياة تسير بشكل لا منطقى (وإلا كانت مفهومة) وأن علينا أن نستعرض هذا اللا منطقى فى محاولة لأن نكتشف المنطق فيما نظن أنه لا منطق.

ولقد نقل تشيخوف منطق هذا من القصة القصيرة، التى عشقها، إلى المسرح .  
ولدينا هنا فحوى مقابلة طريفة - مع تشيخوف - يستعرضه لنا الأديب الروسى فلاديمير كورولونكو.

يقول كورولونكو :

وعندما جلث إلى موسكو من جديد، وجدته يكتب مسرحية، وخرج من غرفة مكتبه، وعندما رآنى أهم بالانصراف حتى لا أعطله أمسك بذراعى . وقال :

- أنا بالفعل اكتب مسرحية، وحنما سأكتبها... إيفان إيفانوفتش إيفانوف<sup>(١)</sup>...  
أتدرى؟ هناك الآلاف من أمثال إيفانوف.. رجل عادى للغاية، ليس بطلاً على الإطلاق... وهذا بالذات أصعب شئ... هل يواجهك هذا الموقف أثناء الكتابة؟، وبين مشهدين تتصورهما بوضوح فى ذهنك، تواجه فجأة فراغاً.  
فقلت :

- وعبر هذا الفراغ ينبغى أن تمد جسوراً لا بواسطة الخيال بل بالمنطق؟

---

(١) إيفان اسم روسى شائع كاسم محمد لدينا، وإيفانوف لقب مشتق من هذا الاسم. وكان اسم مسرحيته الطويلة الأولى

- بالضبط، بالضبط.

- نعم يواجهني، ولكنني عندئذ أهجر الكتابة وانتظر.

- نعم، في المسرحية لا يمكن أن تستغنى عن هذه الجسور.

بدا لي مشتتاً بعض الشيء، ساخطاً، وكأنما كان متعباً.. وبالفعل فقد واجه تشيخوف صعوبة في كتابة أول عمل مسرحي، وجرت عليه هذه المسرحية أولى المتاعب والأحزان الحقيقية، الأدبية الصبغة.

والآن إن هذه الواقعة تبين لنا بوضوح أموراً ثلاثة :

أولها : إصرار تشيخوف على أن يكون أبطاله أناساً نراهم عاديين، بل عاديين للغاية، ممن نجدهم ليسوا أبطالاً على الإطلاق.

ثانيها : أن المشهد، والمشهد ربما كان فصلاً، وربما كان جزءاً من فصل، هو ما كان يراود ذهنه وليس البناء الكلي للمسرحية، إن البناء الكلي يقود بعضه إلى بعضه.

ثالثها : إن فشل المسرحية جاء لأنها مفككة، فحكاية الجسور هذه بين المشاهد، حكاية بدائية، لا تصنع بنية مسرحية متدفقة، وأيضاً لا تصنع - كما أراد - بنية تأملية هادئة.

كانت المشكلة إذن أنه كان يرى المسرحية، كالقصة القصيرة، مشاهد يمكن الربط بينها.

كان هذا هو الخطأ، لكن الغريب أن القصة القصيرة أيضاً، التي أفشلت مسرحيته الأولى عندما نسج على منوال يشبه منوالها، هي التي أعطته الحل أو الكشف المذهل. لقد جاءه الحل من أولى قصصه الكبيرة والمسماة بالسهب، فقد جاءت هذه القصة وهي - كما يقول كورولونكو - تحمل بصمات الشكل الأليف لديه، وقد أشار بعض النقاد إلى أن السهب، هي بمثابة عدة لوحات صغيرة، وضعت في إطار كبير واحد، بيد أن الذي لا شك فيه، أن هذا الإطار الكبير، يملؤه مزاج واحد محافظ عليه بدقة.

من هنا اكتشف تشيخوف الحل لمشاكله المسرحية...

يقول الدكتور على الراعي - في كتابه «المسرح في الوطن العربي» - عن نعمان

عاشور، إنه اختار الموضوع المتشعب المكون من عديد من القصص القصيرة، لكل شخصية قصة، تعزفها على آلة خاصة بها، فتتجمع النغمات الفردية واحدة وراء الأخرى، حتى قفلة كبيرة لدى النهاية، وهي طريقة درامية معروفة، منذ كتب أنطون تشيخوف مسرحياته بالطريقة ذاتها، ويومها اتهم الروسي الكبير بأن مسرحياته كلمات فوق كلمات، وأنها دراما جامدة، وأنها لا مسرح، ثم أثبتت الحوادث المسرحية، أنها صيغة مسرحية خاصة، تعبر عن ذات الكاتب ومجتمعه (١).

والحقيقة أن تشيخوف لم يصنع ما قاله الدكتور الراعي بالضبط (وإن كان ما التقطه الدكتور الراعي من أن مسرحيات تشيخوف تتكون من عديد من القصص القصيرة، شيئاً حقيقياً للغاية)، لكنه جعل شخصياته تبدو وكأنها تتصرف بمعزل عن الآخرين، بينما تؤثر تصرفاتهم وتتأثر بتصرفات الآخرين، في جدلية مشبكة منذ اللحظة الأولى، ولهذا فإن هناك - بلغة الموسيقى التي اختارها الدكتور الراعي ليعبر بها - هارموني تصنعه النغمات الشاردة، طوال الوقت، مع ميلودي بسيط (لحن أساسي) في كل مسرحية، بينما لم يعن تشيخوف بالقفلة، كبيرة أو صغيرة، فمسرحياته بلا نهايات قاطعة، وبلا لحظة تنوير مسرحية، تقليدية كاشفة.

لكن تبقى الحقيقة أن تشيخوف فعلها.

وأنه فعلها مستعيناً بتقنيات القصة القصيرة.

وأن ما فعله كان فتحاً كبيراً لمسرح القرن العشرين، وما زالت فيه إمكانيات من الممكن أن يستفيد منها مسرح القرن الواحد والعشرين.

و يبقى لنا من مسرحياته أن نعاين كيف فعلها تشيخوف.

\* \* \*

---

(١) المسرح في الوطن العربي. د. علي الراعي، الطبعة الثانية، سلسلة عالم المعرفة، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب. الكويت، ١٩٩٩.





کیف فعلها تشیخوف؟





منذ العام ١٨٨١ وتشيوخوف يحاول أن يكتب المسرح، لقد بدأ كما كان متوقعاً بكتابة مسرحية الفصل الواحد، ليس لأنها أسهل، فليس الطول أو القصر هو العامل الذى يحدد الصعوبة أو السهولة فى الكتابة المسرحية، لكنه بدأ بهل المسرحية القصيرة أو مسرحية الفصل الواحد - لأنها قريبة للغاية من القصة القصيرة، التى وصل إلى قناعة مؤكدة بأنه قادر على كتابتها، بطريقة مغايرة ومبهرة فى آن، وأنها تتطور معه تطوراً ملحوظاً.

إن كورولنكو (الأديب الروسى) ينقل عن تشيوخوف أنه قال له فى عام ١٨٨٦ أو فى بداية العام ١٨٨٧ (الكاتب لا يذكر بدقة):

- أتدرى كيف أكتب قصصى القصيرة؟ أنظر

وتطلع - تشيوخوف إلى الطاولة، وتناول أول شىء وقعت عليه عيناه، وكانت منفضة سجائر، وضعها أمامى، وقال:

- إذا شئت قدمت لك غداً قصة قصيرة... عنوانها المنفضة..

وأشرقت عيناه بمرح، وبدأ وكأنما بدأت تحوم فوق المنفضة «شخصيات ماء، غير محدودة، ومواقف ومغامرات لم تتحدد بعد فى أشكال واضحة، ولكن المزاج الفكاهى كان حاضراً.

كان تشيوخوف إذن واثقاً من قدرته على كتابه القصة بطريقة الجديدة والمغايرة والمبهرة.

وقد ظل من العام ١٨٨١ يحاول عن طريق هذه الثقة، أن يكتب المسرحية القصيرة، وكأنها - أو هي كانت بالفعل - قصة قصيرة ممسوحة.

من مسرحيات الفصل الواحد، كتب تشيخوف بلاتاتوف الطويل ١٨٨١، و على الطريق السريع ١٨٨٥، وأضرار التدخين عام ١٨٨٦، وأغنية البجعة ١٨٨٨، و الدب ١٨٨٨، و عرض للزواج ١٨٨٩، و العرس ١٨٩٠، والليلة قبل المحاكمة ١٨٩١.

ولم يكن - لهذا - أمراً مستبعداً بالطبع أن تكون أولى مسرحيات تشيخوف ذات الفصل الواحد، هي محاولته مسرحية واحدة من قصص القصيرة في الخريف، تلك التي مسرحها تحت اسم على الطريق السريع، وهي ترينا أحد النبلاء، وقد صدم عندما هجرته زوجته، أو لنقل عروسة، في ليلة الدخلة، فكان أن أدمن الخمر، وأهمل أموره كلها، حتى بيعت أملاكه، وأنفق ثمنها في إدمانه، ثم جاءت به خطاه إلى إحدى الحانات، حيث رفض صاحب الحانة أن يعطيه خمرأ، لتأكد من أنه مفلس، وتحدث مشادة بين النبيل السابق وصاحب الحانة، ويتدخل فيها رواد الحان، فيحكي لهم النبيل، ويبدو أنه اعتاد هذا الأمر، ما كان من زوجته، ويضطر النبيل إلى أن يعطى لصاحب الحان آخر ممتلكاته، التي لم يكن يفرط فيها، وهي سلسلة ذهبية معلقة بها صورة الزوجة الهاربة، ولما كانت الحانة على الطريق السريع، يتصادف أن تدخل الزوجة الهاربة إلى الحانة في تلك اللحظة، التي يبيع فيها النبيل صورتها مقابل ما سيشره من خمر، بعد أن تعطلت عربتها، فيهب أحد الرواد، وهو نزيل دائم في الحانة بقتل الزوجة، لكن الرواد يحولون بينه وبين الفعل.

وكعادة تشيخوف لا يقول لنا لماذا أقدم نزيل الحان الدائم على القتل، ولم يبادر إليه الزوج المخدوع نفسه، إنه يتركها لنا، لعلنا نفهم، أن من يتكلم كثيراً في أمر، لا يكون كلامه إلا نتيجة عجز عن الفعل، وأن هذا العجز يظهر في اللحظة التي يتوجب عليه فيها أن يفعل شيئاً، وأن النزيل الدائم، الذي لم يكن يتكلم في أموره، قام إلى الزوجة، ربما غير قاصد قتلها هي، ولكن قتل من تسبب في إدمانه هو، حين اتحدث آلامه

بآلام النبيل المخدوع، بعد أن طال غياب فرصته - فرصة النزول الدائم - في الانتقام ممن يريد الانتقام منه .

إنه تشيخوف..

منذ البدء ينتقل إلى المسرح كاملاً، لا يغير نفسه ليتوافق مع القالب الجديد .

وهو يستمر بنفس المبدأ، قبل انطلاقته إلى مسرحياته الأربع الكبرى، وهو ما يتضح لنا ونحن نعاين مسرحياته القصيرة الأخيرة .

في الدب مثلاً، نجد يلينا إيفانوفنا بوبوفا، وهي أرملة عزلت نفسها عن الحياة، في رغبة عارمة لتعذيب الذات، بعد موت زوجها الذي كان يخونها، وقد كان - فيما يبدو - تعذيبها لنفسها، محاولة لإثبات إخلاصها لهذا الزوج الخائن بعد وفاته، وهو موقف يبدو غريباً، أن تخلص امرأة - مُعذِّبة نفسها - لزوج متوف، عاشت تتعذب بخياناته المتكررة، لكن تشيخوف استطاع أن يلتقط بصدقه الفنى، وإن لم يذكر هذا الأمر، أن في تعذيب المرأة لنفسها، وفي إخلاصها لزوج خائن، في الحالتين، تمارس انتقاماً من نفسها، لا علاقة له بالزوج، أنها - ربما - تنتقم من نفسها لأنها استأهلت أن يخونها الزوج، فهي - من وجهة نظرها - لو لم تكن تستأهل هذا الأمر لما فعل زوجها ما فعله، إنها المشاعر الأنثوية - غير المنطقية في كل مرة - والتي تدفع المرأة إلى لوم نفسها في السر، وإن كانت تمارس لوم الزوج في العلن، حين يمارس الزوج خيانتها .

ويأتى إلى بيت الأرملة جريجورى سميرنوف، وهو رجل أرملة - هو الآخر - شديد الشراسة مع النساء، دب، يأتى ليطلب ديناً مستحقاً على الزوج المتوفى، مغيضاً لأن كل من يدينهم لا يدفعون له، بينما هو عرضة للحجز على ممتلكاته إذا لم يدفع ديونه لآخرين، وتثور معركة بين الاثنين، هي تقرر أنها لا بد وأن تنتظر مديرها المالى، وهو لا يستطيع الانتظار، ومع تصاعد المشاجرة تنهاوى الأقنعة الكاذبة عن وجهيهما، وينتهى الأمر باستكانتها في أحضانه، واستكانته وهو يحتضنها .



وكأنما كان غضبهما من بعضهما، غضباً من وحدتهما لأسباب زائفة.

أنه تشيخوف أديب يهوى النظر وراء الأقدعة. (١)

أنه دائم البحث عن الإنسان وراء ما يخفى الإنسان.

وهو في بحثه لم يكن يمتلك إلا صدقة الفن.

\* \* \*

بدأت محاولات تشيخوف في كتابة المسرحية الطويلة في أربعة فصول (مسرحيات تشيخوف الكبيرة والعظيمة تقع كلها في أربعة فصول) في نهاية الثمانينيات في القرن التاسع عشر، وكانت أولها ايفانوف التي نشرت في مجلة (بشير الشمال) في مارس ١٨٨٠، لكن هذه المسرحية، لاقت فشلاً ذريعاً، بعدها كتب بلاتينوف وقد فقد نصها، وشيطان الغابة، التي أعاد كتابتها باسم الخال فانيا ضمن مسرحياته الأربع الكبرى أو الأهم.

لكن تشيخوف - في ظني - لم يجد نفسه مسرحياً (في المسرحية الطويلة) إلا بعد أن أعاد كتابة النورس، وهو حين وجد نفسه، أوجد ما تمكن به المسرح من أن يصبح شيئاً آخر غير ما كان.

أما كيف أمكن للمسرح أن يصبح شيئاً آخر، بعد أن أعاد كتابته النورس، فهذا ما سوف نحاول أن نعاينه ونحن نفحص في مسرحيات تشيخوف الأربع الأهم بحسب أولوية كتابتها.

\* \* \*

---

(١) الغريب أن محاولات عديدة قد جرت لإعداد مسرحية الدب هذه في سهرات تليفزيونية وأفلام سينمائية، ومسرحيات طويلة، وأن أغلب المعدين اتفقوا في أنهم جعلوا الأرملة، مخلصاً لزوجها بعد وفاته لأنها لم تكن تعرف خياناته المتكررة، أو تجهل أنه لم يكن رجلاً مستقيماً في تعاملاته المالية، لقد أجمعوا على أن يغضوا الطرف عن كونها تعلم بخياناته، ذلك أنه ليس من السهل مجازاة تشيخوف فيما يلتقطه من الحياة، فيما هو حقيقي، في إتهام الإنسان لنفسه، وتعذيبه لذاته، حين يلقي عليها مسئولية ما حاق بها من ضرر ومهانة، بدلاً من أن يدرأ الضرر، ويتخلص من المهانة، ويغير حياته إلى الأفضل والأحسن والأرقى، ولعلنا بهذه الملاحظة نلقى ضوءاً آخر على عبقرية الحوار عند تشيخوف، والذي يبدو سهلاً يسيراً، لكن في محاولة تقليده، تبين الصعوبة الكامنة فيه، ويهرب المعدون منه إلى الأسهل والأضمن.

## أولاً: النورس

يصف تشيخوف مسرحيته النورس - تحت عنوانها - بأنها ملهاة فى أربعة فصول، فما هى هذه الملهاة!!... ماذا فعل بها؟... وماذا فعل فينا بها؟.

يضعنا النص التشيخوفى - فى ملهاته منذ أول لحظة - وسط أناس لا يستطيع أغلبهم أن يكون ما يريد، أن يحقق ما يتمناه، ولهذا يسعون إلى عقاب أنفسهم بأن يفعلوا - فى عناد شديد - ما لا يريدونه، ولسان حالهم جميعاً يقول: الله وحده يعرف أى دور لنا فى هذه الحياة!، لسان حالهم يقول ذلك دون التوقف ليسألوا أنفسهم: إذا لم نكن نفعل ما نريد، فلماذا هذا الحماس فى أن نفعل ما لا نريد؟ وهل نحن بفعل أو بافتعال ما لا نريد، ن ظلم أنفسنا؟، وهل ن ظلم الآخرين؟، ولأنهم لا يستطيعون الحصول على إجابة مقنعة لهذه الأسئلة، أو لأنهم لا يسألونها جدياً، يعانون الضجر، الملل، عدم الارتياح، بعضهم يأكل البعض، وبعضهم يستسلم لأن يؤكل دون أن يبدى أية مقاومة.

هكذا يبدو الإنسان فى هذه الملهاة (!! ) عجيباً، لا منطقياً، بل ومقزراً - بعض الشيء - إذا شئنا القول.

إنها مسرحية تستطيع أن تصيينا بقدر هائل من الحزن، لكن تشيخوف يصر - وقد سماها ملهاة - ألا يحرم أبطاله من إحساس الملتقى بالشفقة عليهم، وفى نفس الوقت أن يحرمهم من كونهم ضحايا تراجيديين يستحقون الرثاء، ونستحق نحن معهم التطهر الأرسطى كملتقين بالحزن من أجلهم.

إنه باختصار يقول إن هذا الأمر ضعفهم، وليس قدرهم (وإن بدا الأمر قدرياً) . يريد أن يقول إن ضعفهم - حقاً وحقيقة - ناتج عن إحساسهم بالحيرة فى مواجهة الحياة، من إحساسهم باللا جدوى، لكنه ناتج أيضاً منهم هم.

لهذا يجعل تشيخوف أبطاله من المتعلمين، ومن مدعى الثقافة، حتى لا نجد لهم نحن حجة فيما يحدث لهم، حتى نجد أنفسنا مدفعين للشفقة عليهم، وفى نفس الوقت لاتهامهم، وهذا الاتهام يحرمهم من حزننا.

إنه يريد أن يستفزنا في مواجهتهم، فأى استفزاز يريده لنا؟...  
إنه الاستفزاز الذى وصلنا إليه فيما قبل، والذى أعطى مسرحياته خلودها، استفزاز يدفعنا إلى محاولة أن نفهم حين نعاين فيما ليس مفهوماً.  
لا يأخذنا من يدنا كسابقه - من الكتاب - ليفهمنا ما لم تكن نفهم.  
لا يجتزئ ما هو مفهوم من أمور، فهو يعرف أنه إذا ما تشابكت - هذه الأمور غير مجتزئة - جعلت هذا المفهوم مستعصياً على الفهم.

إنه يضع المفهوم، أو ما نظنه مفهوماً، وسط تشابكاته التى تريد جدلياً أن ما نظنه مفهوماً، لا يمكن أن يكون كذلك، إنه يضعنا فى موضعه، موضع كاتب الدراما، فهو المعترف بأنه لا يفهم هذه المشكلة المستعصية المسماة بالحياة، يأخذنا إلى نفس حيرته، ولأنه لم يكن عبثياً (وإن كانت تقنية العبث موجودة فى أدبه المسرحى)، ولا يائساً (وإن أفصحت نصوصه عن ما يشبه اليأس، لمن لم يتعمق فى تقنياته الجديدة)، فهو لا يريد أن يريحنا - أو يطهرنا - بالحزن، إن ما نراه (وهو ما نعيشه) ليس قدراً لا فرار منه، إنه شئ يستحق السخرية، أو نستحق نحن جميعاً - هو ومثلقوه - السخرية لأننا لا نستطيع منه فكاكاً.

إنه يتسلل إلينا.. لنحاول أن نفهم - كما يحاول هو - ما ليس مفهوماً، وكيف؟، ونحن نعاين ما يراه شبيهاً بالحياة.

إن الحياة التى يعرضها لنا منظومة جدلية، لا يمكن تفكيكها إلى أجزاء يسهل حلها، ذلك أن لا شئ فيها إلا مرتبط بشئ آخر فى تواجد، كما هو نابغ من نفسه، إنها حلقة يريد أن يقنعنا بأنها مفرغة، وهو يحرمنا من الحزن التراجيدى، لكى نبحت عن نقطة ضعف فى هذه الحلقة المفرغة (المنظومة)، إذا ما كسرت - عند نقطة الضعف هذه - انفرط عقد الحلقة كلها.

لا يريحنا على أى جانب.

يحرمنا من الحزن، فالحزن طاقة يبدها العاجز، ثم يبدها النسيان.  
ولا يحرمنا من الشفقة، فالشفقة طاقة تدفع إلى الفعل، وهى إن لم تدفع إليه، فإنها لا تستطيع أن تدفع إلى النسيان.



وهو يجابه من لا يفهم بأن عليه أن يفهم .

إن من لا يفهم لن يستريح، إذا ما اتهم تشيخوف بأن أعماله غير مفهومة، ذلك أن أعماله لصيقة الشبة بالحياة .

ومن ثمة من يتهمه لن يخلص من اتهام نفسه .

\* \* \*

فى نوره سريعا ما يلقى بنا تشيخوف بين شخصيات عمله، فى جزء من حديقه فى ضيعة سورين، فى ممر واسع يتجه من النظارة - منا - إلى عمق الحديقه نحو البحيرة، تحجبه - هذا العمق - خشبة المسرح فوق المسرح، والتي شيدت على عجل لعرض منزلى، بحيث لا نرى البحيرة مطلقاً، أى أن المسرح يمثل العمق، ويغضى عليه، فى نفس اللحظة، بتلك الستار المسدلة عليه .

هذا المسرح داخل المسرح، الذى أصبح الكل فى الكل، فى هذه اللحظة، وأصبح العمق ذاته، ستقام عليه مسرحية ألفها الكاتب الشاب ترييليف - وهو الابن الوحيد للممثلة المسرحية أركادنيا - لكى تمثلها محبوبته نينا، تلك المسرحية التى يرى أنها «الجديد»، الذى يجب أن يحل محل الأشكال القديمة، عديمة الجدوى فى المسرح، ولكنه يفاجئنا بأن هذا الجديد، يصور الحياة، ليس كما هى، ولا كما يجب أن تكون، ولكن كما تتبدى فى الأحلام !! .

وفى هذا الممر الواصل إلى عمق مصطنع، تتقاطر علينا شخصيات العمل .

مدفيدنكو، وهو مدرس فقير، يحب ماشا ابنة الخولى المسئول عن المزرعة، لكنها لا تحبه، أنها تحب ترييليف، الذى يحب نينا، وهى ترتدى ملابس الحداد على حياتها التعيسة، منذ اللحظة التى نراها فيها .

ثم نرى سورين (صاحب المزرعة)، ومنذ اللحظة الأولى، يعلن أنه لا يحب الحياة فى الريف، لكنه بسبب تقاعده، يشعر ألا مهرب أمامه من الحياة فيه، بعد أن عاش عمره كمأساة كاملة، بسبب وجهه الذى جعل النساء لا يحبنته أبداً، هو الذى لم يتمن غير شيئين، أن يتزوج، وأن يكون أديباً، فلم يحقق هذه ولا تلك .

أما مؤلف المسرحية المزمع عرضها - تريبليف - فهو يعلن من اللحظة الأولى أن أمه الممثلة الشهيرة تغار منه، تقف ضده، وضد العرض الذي سيقدمه، برغم أنها لا تعلم عنه شيئاً، وذلك لأن حبيبها الكاتب المسرحي «تريجورين» قد يعجب بنينا، التي ستمثل المسرحية، فأمه لا تحب أن يمتدح أحد ممثلة غيرها، وهو أيضا يعتقد أن أمه لا تحبه، لأن كونه في الخامسة والعشرين من عمره، يذكرها بأنها لم تعد صغيرة، بينما نحن - في نفس الوقت - بأنه هو الذي يغار على أمه، وأنه يخفى غيرته باتهام أمه بأن علاقتها بعشيقها الكاتب جعلت سيرتها على كل لسان.

وتصل نينا - بطلّة العرض - بعد أن استطاعت بصعوبة بالغة الفكّك من أبيها، الذي يرفض أن تحقق ذاتها كممثلة، ولولا أنه خرج مع زوجته، لما تمكنت من المجئ - هاربة - إلى المكان الذي تحبه، إلى البحيرة التي تنجذب إليها كالنورس، وهي تريد أن يبدأ العرض فوراً، (حتى لا تتأخر في العودة فيعرف أبوها ما فعلته، وأيضاً لكي تتخلص من شعورها بالتهيب من أن تمثل في حضور كاتب كبير (عشيق أم تريبليف) تحب قصصه كل الحب.

ثم تدخل بوليننا وهي زوجة الخولى (أم ماشا) لنعلم أنها غارقة في حب الدكتور دورن، هي المتزوجة من غيره، في نفس الوقت الذي تعتقد فيه أنه متيم بالممثلة أركادنيا.

ثم يدخل شمرايف الخولى الذي لا يهتم إلا بعمله، وبالممثلين القدماء الذين عاصرهم شاباً، يدخل مع أركادنيا وعشيقها الكاتب المغمور، والعامل ياكوف، ويجتمع شمل الجميع بعد لحظات، لتبدأ المسرحية داخل المسرحية على مسرحها الذي احتل عمق المسرح.

فأى مسرحية «داخل المسرحية» تلك.

المسرحية (داخل المسرحية) قطعة أدبية، تطلب من الظلال القديمة الموقرة، التي تحوم حول البحيرة، أن تنوم المشاهدين، لكي يروا في الحلم ما الذي سيكون بعد

مائتى ألف عام، وبعد هذا تعلمنا أن كل الأحياء - بعد المائتى ألف العام - قد انطفأت، بعد أن أنجزت دورتها الحزينة، والأرض لا تحمل على سطحها أثراً لحى، وعبثاً يضئ هذا القمر المسكين مصباحه، لكن أرواح الأحياء كلها تتحد فى روح عالمية، والشيطان أبو المادة الخالدة يستعد لمواجهة هذه الروح المتجمعة، يقترب منها بعينيه الدموميتين، ولكن... لا تكتمل المسرحية داخل المسرحية!!.

فمع سخرية أركادنيا مما يقال، يوقف الابن مسرحيته.

فى هذه اللحظة، يكون النص التشيخوفى قد وضع بذور الصراعات أمامنا كلها، قبل بداية المسرحية داخل المسرحية، ووضع - بهذه المسرحية - نتيجة الصراع الذى لن يتوقف، حتى يأكل فيه البعض البعض، ويستسلم البعض لأن يؤكلوا، وتموت النوارس التى تحلق فوق البحيرة كالظلال، تحاول أن ترينا حياة جديدة، غير تلك التى نحياها، ولكنها حياة حلم!.

\* \* \*

بالطبع هذا المسرح درامى، إذ يشوق المشاهد إلى أن يعرف مصائر بذور الصراعات تلك، وفى اللحظة التى نشعرنا فيها بأنه يرينا - وهذا نوع من التشويق أيضاً - ويجعلنا متلهفين لنعرف كيف ستدور الدوائر، لنصل إلى هذه النهاية، فى نفس تلك اللحظة يوجب الصراعات فى حدة فجائية، نتيجة لاصطدام الابن مع الام الساخرة من عملة، الابن الذى يقول فى غل لا يستطيع كتمانها:

- لقد نسيت أن كتابة المسرحيات، واللعب (التمثيل) على المسرح، لا يستطيعه إلا قليل من المختارين، لقد تناولت على الاحتكار.

الابن - بهذه الكلمات - يعلن الحرب على الأم (التي تستطيع اللعب على المسرح، وتظن أن غيرها لا يستطيع)، وكذلك على عشيقها الكاتب الذى يحق له وحده - ضمن المختارين - أن يكتب المسرحيات.

وبالفعل تشتعل الأم غضباً، فلا نستطيع الاستمتاع بالبحيرة، أو بما يأتى من ورائها من غناء جميل، يثير الشجون.



من ناحية أخرى يبدأ تريجورين (الكاتب عشيق الأم) اللعب بعواطف نينا (حبيبة الابن)، ليزيد الصراع اشتعالاً.

أما ماشا، التي يحبها المدرس، فتدور حول ترييليف - المطعون بسخرية أمه من مسرحيته - في كل مكان في الحديقة، وحينما يكلم الدكتور المؤلف الصغير عن مسرحيته، نرى المؤلف الصغير غير مهتم إلا بنينا، بعد أن أسرعت إلى بيتها، خوفاً من أبيها، الذي كتبت أمها ثروتها كلها باسمه، قبل أن تموت، وكتبها هو باسم زوجته الجديدة حارماً ابنة المرحومة ابنته - من كل شيء.

وبينما تستدعى الأم الغاضبة ابنها، تعلن ماشا أنها لا تستطيع مغالبة حبها للمؤلف الشاب، ويهتف الدكتور:

يا لكم جميعاً من عصبيين! وكم من حب !!أوه .. أيتها البحيرة المسحورة.  
وينتهي الفصل الأول من الملهاة.

\* \* \*

في الفصل الثاني يعاني الأبطال كلهم المال، فلا شيء جديد، لا شيء يتحقق.  
المدرس يحاول أن يشد إنتباه ماشا، وماشا مشدودة إلى ترييليف، وترييليف مشدود إلى نينا، ونينا مشدودة إلى تريجورين، الخطوط لا تلتقى، وأيضاً زوجة الخولى مشدودة إلى الدكتور، والدكتور مشدود فيما يبدو لأركادنيا، بينما يزعم أن العمر قد فر من يده، فلم يعد يريد شيئاً، ومن المال تتفجر مشاجرة بين أركادنيا والخولى، الذي لا يستطيع أن يوفر لها خيولاً تذهب بها إلى المدينة القريبة مع زوجته، فتقرر الرحيل إلى موسكو، وتهرع الشخصيات إلى مصالحتها في محاولة لإبقائها.

لكن النورس - في هذا الفصل - يطل علينا بإلحاح.

ترييليف يقتل نورساً، ويرميه تحت قدم نينا، قائلاً:

- ارتكبت اليوم دناءة بقتل هذا النورس، ها أنا ذا أضعه تحت قدميك.

- ماذا بك ؟!

ويصمت الشاب، الذى أحس بتحول عواطف الحبيبة بعيداً عنه، قليلاً ثم يقول:  
- قريباً أقتل نفسى بهذه الصورة .

إنه يعرف أنها مشدودة إلى تريجورين، وتريجورين الذى يطيل أمامنا فى الحديث عن قسوة الإحساس، الذى يطارده دوماً، بأنه ينبغى عليه أن يكتب شيئاً، ولا يستطيع إلا الانصياع له، بينما الناس تعيش حياتها، وتتمتع بالجمال حولها، يرى فى نينا نورساً آخر، يتمنى حياة شبيهة بحياته المعذبة، وهو عندما يلاحظ وجود النورس القليل، يتكلم عن نينا:

- طائر جميل، حقاً، لا أرغب فى الرحيل، هيا اقنعى إيرينا نيكولايفنا (أركادينا) بالبقاء .

ويكتب شيئاً فى مفكرته، يخفيه، وعندما تسأله نينا عما يكتب، يقول:  
- موضوع لقصة قصيرة، على شاطئ بحيرة، تعيش منذ الصبا فتاة شابة، مثلك، تحب البحيرة كالنورس، وهى سعيدة، حرة كالنورس، ولكن جاء شخص، صدفة، فرآها، ومن الفراغ (تحت وطأة إحساسه بالفراغ) قضى عليها، كما قضى على هذا النورس .

مرة أخرى يعدنا النص التشيخوفى بنهاية دامية، مقتل نورس آخر.  
ولكى يشد إنتباهنا إلى أن مصير النورسين قد تحدد، يفاجئنا بما خارج المسرح من مصالحة بين أركادنيا والخولى، وأن الجميع باقون، وأنهم مما لا شك فيه ينتظرون - وننتظر معهم - مصائرهم .  
وينتهى الفصل الثانى .

\* \* \*

فى الفصل الثالث، تقرر ماشا أن تنتزع حب تريبيلف من قلبها، وذلك بالزواج من مدفيدينكو، فلا معنى - كما تقول - للحب بلا أمل، وهى تنتظر أن تطغى الهموم الجديدة - فى حياتها المقبلة - على كل القديم الذى لا يحتمل .

ونحس أن شجارات كثيرة نشأت قبل بداية الفصل بين أركادنيا وابنها، وأن الأخير طلب عشيق أمه في مبارزة، يقتل فيها أحدهما، فعادت الأم مصممة أكثر مما رأيناها - من قبل - على الرحيل.

وما زال سورين كما بدأ يريد أن ينفذ عن نفسه حياته التافهة.

ونعرف أن تريبيليف كان قد أطلق النار على نفسه (أننا نقرب من نهاية أحد النورسين)، وعندما يدخل المسرح، يستميل - أمامنا - كالطفل أمه لتكون له، معلناً حبه لها أكثر من أى وقت مضى، وأنه لا يريد أن يقف تريجورين بينها وبين رعايته، وعندما يجدها متمسكة بعشيقتها، يهاجمها بشراسة طفولية، ويبكى، وحين تقبله فى رأسه وجيبه وخديه، يناديها الطفل فيه:

- أه لو تدرين؟، لقد فقدت كل شىء... إنها لا تحبنى (يقصد نينا)، ولم أعد قادراً على الكتابة، ضاعت كل أحلامى.

- لا تيأس، كل شىء سيعود، الآن سأحمله (على الرحيل) فتعود هى إلى حبك

وتمسح دموعه مهددة:

- كفى.. لقد تصالحنا...

وهكذا نرى نينا بديلة للأم، عند تريبيليف، وأن ليس لدى تريبيليف إلا أن يعود لأمه إذا ما اختفت نينا، أو أن تختفى أمه حتى لا يفقد نينا.

وهو كما يبدو لنا غير مقنع بالنسبة لنينا، لهذا يستمر فى أن يستدعى أمه استدعاء طفولياً بإثارة المشاكل، والمشاجرات، أو بتصوير نفسه وكأنه بلا حيلة ليستعطفها، وبالبكاء أيضاً، ولا مانع كذلك من محاولة الانتحار.

لكن فى نفس الوقت يتضح لنا أن رغبة الأم فى الرحيل، ليست لإنقاذ ابنها، ولكن لإنقاذ عشيقها، بعد أن لاحظت اهتمام عشيقها تريجورين الشديد، بابنة الإقطاعى «نينا».

- أنها تجذبنى!، ربما كان ذلك هو بالضبط ما احتاجه.



- حب فتاة ريفية؟!.. أوه إنك لا تعرف نفسك!

ولكى يبقى النص على توتره الدرامى، نرى العشيق تريجورين يستحلف أركادنيا الأم أن يبقوا لبعض الوقت:

- بوسعك أن تصبحى غير عادية لو أردت، الحب الفتى، الساحر، الشاعرى، المحلق بك فى عالم الأحلام.. هذا الحب هو وحده القادر على منح السعادة على وجه الأرض، أنا لم أجرب بعد مثل هذا الحب، فى الصبا لم يكن لدى وقت، كنت أتمسح بأعتاب المجلات والصحف، كنت أصارع الفاقة، والآن..ها هو ذا الحب قد جاء أخيراً، ويجذبني إليه.. فأى معنى لأن أهرب منه؟.

وتبذل أركادنيا كل ما لديها من عاطفة لكى تستعيد رجلها (الذى نكتشف أيضاً أنه طفلها، وربما كان بديلاً للابن، أو أن الأمر أمومة تختفى فى ثوب عشق، ولا تفصح - كأمومتها لترييليف - عمرها الحقيقى).

- أنا حقا عجوز وقبيحة إلى هذه الدرجة، حتى أنه يمكن التحدث معى دون حرج عن نساء أخريات؟.

وتنهمر كلمات العشق من فمها وهى تقبله وتحتضنه:

- أنت كلك لى.. كم أنت موهوب، ذكى، أنت أفضل الكتاب المعاصرين، أمل روسيا الأوحده، كم لديك من صدق، وبساطة، وطزاجة، وفكاهة حية.. بوسعك بلمسة واحدة أن تعبر عن أهم ما يميز الشخص أو المنظر، وأبطالك كأنهم أحياء، لا يمكن للمرء أن يقرأ لك دون إعجاب! أتظن ما أقول مديحاً؟، تملقاً؟، حسناً، حذق فى عينى.. حذق.. هل أشبه الكاذبة؟، هكذا ترى، أنا الوحيدة التى تعرف قدرك، الوحيدة التى تقول لك الحقيقة يا عزيزى... يا روحى... سترحل؟ نعم؟ لن تهجرنى؟

ونفاجأ بالإجابة (برغم تمهيد سابق لها فى الفصل الثانى)

- ليس عندى إرادة، لم يكن لدى أبداً إرادة.. طرى.. رخو.. مطيع دائماً، أمن المعقول أن ذلك يعجب النساء؟.. خذينى، احملينى، لكن لا تتركينى ابتعد عنك خطوة.

نفاجأ بأن نوره يحتاج إلى مرآتها (إنه الطفل الذى شككنا أنه هو)  
وتبدأ إجراءات الرحيل.

وهكذا يتبدى لنا للحظات أن الأمور ستصلح، وربما نتشوق لنعرف كيف ستصلح  
الأمور، لكن النص لا يترك لنا الفرصة لتشويق لا يريده لنا، يفاجئنا بأن نينا تلحق  
بالمسافرين قبل أن يتحركوا، وتعلن أن قد قرّ قرارها، وانتهى الأمر:  
- سألتحق بالمرشح، غداً لن أكون هنا، سأترك أبى، سأهجر كل شئ، وأبدأ حياة  
جديدة، أنا راحلة مثلكم.. إلى موسكو.. هناك سنلتقى.

ويقول تريجورين هامساً، فى فرح:  
- أنت رائعة، أوه، يا لها من سعادة أن أفكر فى لقائنا القريب!  
وينتهى الفصل الثالث

\* \* \*

وينقضى عامان قبل أن يبدأ الفصل الرابع الأخير.  
ما زلنا فى منزل سورين، ونحن الآن مستعدون لكى نعاين المصائر..  
مصير النورسين.  
ومصير من فاتهم قطار الحياة (بتقرير منهم) أو من فاتهم قطار الفعل (بتقرير  
منا).

وفى إيماءة من النص يقول مدفيدينكو:  
- ياله من طقس فظيع!، اليوم الثانى على التوالى.  
وترد ماشا:

- ارتفعت الأمواج فى البحيرة، أمواج هائلة.  
- البستان مظلم، ينبغى ينبغى تذكيرهم بأن يهدموا هذا المسرح فى البستان، يقوم  
عارياً، قبيحاً، كالهيكल العظمى، وستارة يقرقع فى الريح، عندما مررت بجواره مساء  
أمس، خيل إلى إن بداخله أحدا يبكى.

وتبدأ المصائر في الظهور بعد هذه الإيماء الموحية (التي أعادت للأذهان المصير المرتقب الذي عايناه في المسرحية داخل المسرحية).

ماشاء، التي رأت أن الزواج فرصتها للتخلص من حب بلا أمل، تبحث الآن عن فرصة للتخلص من نفس الحب (الذي فشلت بالزواج في التخلص منه)، بالرحيل مع زوجها إلى مكان آخر، وحتى لا نظن أن الفرصة الجديدة سيواتيها النجاح، نراها تهمل الأطفال، ونسمعها تقول لزوجها لو أن عيني لا تراك!

سورين (صاحب المزرعة وأخو أركادنيا) الذي يعاني الآن متاعب صحية، وكان ولا يزال يضجره البقاء في الريف يقول لدورن (الدكتور):

- أريد أن أقدم لكوستيا (تريبيليف) موضوعا لرواية، ينبغي أن يكون عنوانها هكذا الرجل الذي أراد في صباى أردت ذات يوم أن أصبح أديبا، ولم أصبح.. أردت أن أحدث ببلاغة فصرت أتحدث بفضاعة (..) وأردت أن أتزوج، فلم أتزوج، أردت أن أعيش دائما في المدينة، وهأنذا أنهى حياتي في القرية، وخلافه.

- أردت أن تصبح مستشار دولة.. فأصبحت.

فيرد ضاحكا:

- لم أسع إلى هذا.. ذلك حدث بلا تدبير.

ومديفينكو (المدرس) زوج ماشا وشمرايف الخولى أبوها، يكرسان كل أوقاتها لمهامهما العملية والأسرية، ويتركون لعوامل التعرية فرصتها لكي تعمل فيناكلا، فهذه طبيعة الأشياء.

أما يولينا أندرييفينا - زوجة الخولى - فتتأس من الدكتور دورن الذي تحبه، وتعلنها صريحة زماننا يولى.

نفس الأمر يظل راسخا في قناعات سورين، أن لكل حياة نهاية، لكنه مازال قادرا على الإعجاب بالمسرحية داخل المسرحية، ويكتبها، مع إقراره بأنه كاتب يترك أثرا في النفس، ولا شيء أكثر، وبالأثر وحده لن تمضي بعيدا، أنه - سورين - لا يزال يؤمن بأن من الممكن إيجاد روح عالمية واحدة، يكتب عليها أن تواجه الشيطان.



وتبدأ لعبة باقتراب النهاية، لعبة يومئ النص بها إيماء واضحة على لسان أركادينا، وهي تطلب من تريجورين أن يشارك فيها:

- عندما تحل أمسيات الخريف الطويلة، يلعبون «الوتو» هنا، انظر «لوتو» عتيق، كانت تلعب معنا به المرحومة أمي.

إنها اللعبة القديمة الجديدة!!

وفي اللعبة، نحس أن أركادينا لم تتغير، فهي أثناء لعبة الخريف تلك، مازالت تتكلم عن الحرارة التي يستقبلها بها الناس، عن الورود والأكاليل، والحلى، وما زالت لا تخفى أنها لم تقرأ ما كتبه ابنها، وحقق له نجاحاً على مستوى المجالات الأدبية، وأثناء اللعبة أيضاً نكتشف أن تريجورين غير معجب - كبعض الصحف - بما يكتبه تريبيليف.

- إنه سيء الحظ، لا يستطيع أبداً أن يصل إلى نبرته الحقيقية، يكتب أشياء غريبة، غير واضحة، تشبه الهذيان أحياناً، ليس هناك شخصية واحدة حية.

ونكتشف أثناء اللعبة كذلك، أن تريجورين قد طلب من الخولى أن يحنط النورس، الذى قتله تريبيليف، وأن كان يزعم أنه لا يتذكر هذا الأمر، فضلاً عن أننا نكتشف أنه لم يكن - تريجورين نورساً حقيقياً فى يوم من الأيام، فهو وأن كان قد كتب ما كتبه لأنه لا يستطيع إلا أن يكتب، إلا أن فترة حياته الأولى التى كان يحاول فيها الفرار من الفقر، وإرضاء النقاد، تلك الفترة أخذته وكبلته، ولم تطلقه ليكون حراً - بعدها - كما ينبغى.

برغم هذا، ففي لعبة الخريف يكون تريجورين هو الكاسب الوحيد، لقد كسب لأنه المسلوب الإرادة، لم يحاول شيئاً آخر، كان من الممكن أن يتعرض فيه لخسارة، ولكن أى مكسب هذا؟.

يتبقى مصير النورسين.

نينا التى لا تستطيع العودة، ومواجهة تريبيليف، والتى لا تستطيع أيضاً إلا أن تعود كمجرم يتفقد مكان الجريمة، ومصير الضحية، نعرف - منها - أنها هربت إلى

موسكو، من أبيها الذى أستولى على ثروة أمها، وكان يستولى على حلمها فى التحليق عالياً، وأنها فى موسكو عاشرت تريجورين، وكان لها منه طفل، لم يقدر له البقاء، وفقد تريجورين بوفاة الطفل وفقدت هى - حبه لها، فعاد إلى أركادينا، فهو كضعاف الشخصية، الذين لا يواجهون أمراً بالحسم الواجب، استطاع أن يبقى هنا وهناك (أو مع هذه وتلك كما يشير النص)، أو أن الأمر قد يرجع إلى أركادينا العجوز التى لم يكن أمامها إلا أن تتعلل بأن تريجورين لن يستطيع الاستغناء عنها، فهى إذا ما فكرت فى شيء آخر، كان هذا الشيء الآخر اعترافاً بهزيمة لا تستطيع الاعتراف بها.

ونبينا لم تنجح فى المسرح، كانت كما تقول، تمثل بخشونة، بلا ذوق، بعويل وحركات حادة مبالغ فيها، لقد فقدت إيمانها بالمسرح، لأن تريجورين الذى لم يؤمن به، ولا بأى شيء كان يسخر من أحلامها، وشيئاً فشيئاً فقدت هى الأخرى إيمانها، وخار عزمها، وأصبحت العوبة تتقاذفها أمواج عارمة من هموم الحب والغيرة، والخوف الدائم على طفلها، أصبحت تافهة، ضئيلة، وهى الآن أكثر استعداداً الآن تترك نفسها لدوامة العمل، كيفما كان هذا العمل، بلا حلم.

لقد عرفت أنها ليست نورسا، لم تكن، ولن تكون.

- الآن أعرف يا كوستيا (تريبيليف) أن المهم فى عملنا (..) ليست الشهرة، ليس البريق، ليس ما كنت أحلم به، بل القدرة على الصبر.. أن تعرف أن عليك أن تحمل صليبك، وأن تؤمن، أنا أومن، ولذلك لا أتألم بهذه الدرجة، وعندما أفكر فى دورى فى الحياة، لا أعود أخشاها.

لم يبق لها إلا أن تتذكر المسرحية - النبوءة - التى كتبها تريبيليف لتمثلها، عندما كانا يظنان أنهما نورسان، وهما هى ذى تردد كل الأحياء انطفأت بعد أن أنجزت دورتها الحزينة.

ولأن كل الأحياء انطفأت.. نبوءة لا يمكن، من خلال دراما هذا النص، إلا أن تتحقق، ينطفئ النورس الآخر (تريبيليف)، ينفخ هو فى زبالة النور فى حياته، ينتحر، فهو الآخر لم يكن نورسا حقيقياً، لقد عرف أن الكاتب من الضروري أن يكتب دون أن يفكر فى الأشكال. ليس الأمر أمر أشكال جديدة، إن على الكاتب الحقيقى أن يكتب لأن ذلك ينساب من روحه فى سلاسة.

وهو ربما قد اختار الكتابة، اختياراً لمكانة عشيق أمه، وكان يهاجم الكتابة القديمة ليقاومه، ولكي يستدعى الأم، إن ما كان يشغله هو البحث الدائم عن أم، في أمه، وفي نينا، وفي بوليننا أندرييفنا (زوجة الخولى) إذ لزم الأمر، ففي بعض اللحظات المسرحية ناداها ملتاعاً بـ ماما.

يموت النورس - غير الحقيقي - حين يعلن اعترافه الأخير، الذى كان بمثابة الطلقة التى فجرت رأسه:

- أنا لا أعرف ما هو دورى فى الحياة.

\* \* \*

قصد النص (ولا نقول تشيخوف) أن يرينا أن حياة بلا نوارس حقيقية، هى دورة ينطفئ فيها كل الأحياء، بعد أن يتموا دورتهم الحزينة.

قصد النص أن يجعلنا نقول، كما قال دورن (الدكتور) فى نهاية الفصل الأول:

- أوه - أيتها البحيرة المسحورة.

مسحورة!!، تضم غذاء النوارس، ولا تضم مستقراً لهم إلا خارج مياهها!. إن تشيخوف الذى كان يقرر دوماً أنه ليس مسرحياً، كان بهذه المسرحية قد بدأ تغييراً كبيراً فى المسرح نزعاً أنه قاد إلى كل ما شاهده المسرح من تغير، وتطوير وتنوع فى القرن العشرين، وهو بعد قادر على أن يقود تغييراً أكبر فى القرن الواحد والعشرين.

فى هذه المسرحية وضع تشيخوف بذوراً جديدة فى تربة المسرح العالمى:

البطولة الجماعية: إذ لا يمكن اعتبار تريبيليف بطلاً محوراً، والبطولة الجماعية ليست هدفاً فى حد ذاتها، ولا يمكن أن تكون، ولكنها تعبير عن اتجاه جديد فى المسرح لا يتبنى قضية جزئية، ولكنه يحاول أن يفتح على قضية كبرى، تنتظم حيرة الإنسان فى مواجهة نفسه، وحياته، ومصيره، الإنسان كإنسان، وليس فرداً قد أحكم من حوله حصار، وفرض عليه الصراع، إذ مهما كانت القضية كبرى، وفى الواجهة بطل وحيد، يبقى الصراع ذا طابع فردى، وهذا ما لم يكن يريده تشيخوف،



ولعل المسرحية الإغريقية خير شاهد على هذا الأمر الذى لا يريده، ففيها يواجه الإنسان الأقدار، مصيره المحتوم، لكن الانطباع الذى تتركه لدى المتلقى هو أن الأزمة «أزمة أوديب» على سبيل المثال، وإن كان هذا لا يمنع أن يستشعر أى إنسان، أنه من الممكن أن يوضع فى موقف مشابه، إلا أن قناعاته هذه ستبقى مرة أخرى، أنه وحده الذى سيوضع فى مثل هذا الموقف، أنه وحده من الممكن أن يواجه قدرا اختاره عنوه، أو صراعا فرض عليه - أو يفرض عليه - من دون الآخرين، إن رؤية تشيخوف التى تقوده واعيا، وتقوده أيضا من منطقة ما دون الوعي تختلف، فهو يرى أن أقدارنا نتيجة لصراع الإنسان ونوازعه ومثبطاته، وصراع الناس مع الناس، هذا الصراع الجدلى، ذو التشابكات، التى يضئ البئر الحادث فى مسرح البطل الواحد، إمكانية أن نفهمها، ولعل هذا هو ما قصده واضحا بأن الشيطان هو رب المادة الخالدة، وأن روحا عالمية عليها أن تواجهه، أو سيفرض عليها أن تواجهه، إذا كان ثمة أمل فى النجاة، إن البطولة الجماعية التى رأينا فيها الصراع المفروض على النوارس، لتغيير حياة يرتضى البعض فيها أن يأكل، لأنه يظن أنه لا يستطيع شيئا آخر، ويرتضى البعض الثانى فيها أن يؤكل، أيضا ظناً منه أنه لا يستطيع شيئا آخر، ويؤكل البعض الثالث دون أن يعي أى حتمية لهلاكه، وأيضاً أن هناك فرصة لنجاته، هذا الصراع لم يكن يصلح معه اختيار مسرحية «البطل الفرد»، وقد كانت هى المسرحية السائدة التى وصلت على يد إيسن وسترنديج (بتأثير كل منهما على الآخر) إلى أعلى مراحلها.

بذرة ثانية: نجح تشيخوف بها فى إحداث مشابهة أخرى بين المسرح والحياة التى نحياها، فنحن فى الحياة لا نشاهد كل ما يحدث للآخرين. ولا يشدنا بعض ما يحدث لنا، وكلاهما يؤثران علينا دون أن ندري، ولهذا عمد تشيخوف إلى حيلتين، أولاهما: ما كان يعتبر وظيفة مندثرة للكورس، فى المسرحيات القديمة الكلاسية، وإلى حيلة ثانية، رآها هى الأخرى فنية، والحيلتان هما إخبارنا فى فصل بما حدث فى الفترة الزمنية المنقضية بين بدايته ونهاية الفصل السابق عليه (جزء وظيفة الكورس القديمة) وأيضاً لجأ - وهى الحيلة الثانية - إلى أن يرينا الانعكاس المباشر لما حدث،

بحيث لا نحتاج إلى أن يقص علينا ما جرى، في الفترة الزمنية المفترضة بين الفصول، إنه في هذه المسرحية (كمثال على الحبكة الفنية الثانية) يتكلم مباشرة - وبشكل عرضي - عن محاولة انتحار قام بها تريبيليف في الفترة الزمنية التي أعقبت نهاية الفصل الثاني، واللحظة التي اختارها النص لتكون بداية الفصل الثالث، دون أن يصور لنا هذه اللحظة، أما المثال على الحيلة الأولى، فهي رواية نينا لما حدث لها في موسكو، وهي رواية مسهبة بعض الشيء، وهكذا أدخلتنا التقنية إلى فكرة جديدة، فليس كل ما يحدث نراه، وليس كل ما نسمعه يحمل صيغة للحقيقة ملتصقة به، إن الكورس في المسرح القديم مصدق تماماً، إذ لا دافع لديه - مثل الشخصيات - إلى تزيف أي رواية، بينما ما يجيئنا بلهجة تقريرية - على لسان الشخصيات - يحتمل الكذب، ويحتمل عدم الفهم والاستيعاب، أما ما نعرفه عرضاً، فهو متروك لنا نحن - المتلقين - لكي نحدد لماذا حدث، وبالحيلتين معاً، ولكل منهما وظيفتها الخاصة، نستشعر أننا أمام شيء شبيه بالواقع الذي نعيشه، فليست الأمور كلها تتم في حضورنا (وكان هذا من قبل من طبيعة التبسيط المسرحي) وليس كل ما يصل إلينا مؤكداً، وليس كل مؤكد مفهوماً، ولهذا فإن جهداً عقلياً يتحتم القيام به لفهم أو لنحاول الفهم في أمور ليست مفهومة.<sup>(١)</sup>

---

(١) لا أحب التسمية التي أطلقها الناقد دافيد ماجرشاك على مسرحيات تشيخوف ابتداء من النورس ومسرحياته الأربع الكبرى، بأنها مسرحيات «الحدث غير المباشر»، مصوراً لنا - كسبب للتسمية - أن الحدث الدرامي الرئيسي يحدث أو يتم خارج المسرح، أما ما يجري أمامنا على خشبة فهو حدث داخل الشخصيات (والحقيقة أن الموسوعة الأمريكية في جزئها السادس ص ٣٦٠ جارته في هذه التسمية) لكن هذا القول الذي لا يخلو من وجهة، يذهب بنا بعيداً عن طبيعة التقنية المسرحية التي تتلاءم وحيرة تشيخوف في مواجهة الحياة من ناحية، ومن ناحية أخرى، فهو يضخم السبب الذي يدفع المؤلفين العديدين إلى جعل ما يتصورون أنه مؤذ لشعور الجمهور، يحدث خارج الخشبة، والحقيقة أن ما يحدث خارج وداخل المسرح حيلتان تتشابه بهم مسرحيات تشيخوف والحياة، كما شرحنا، حيلتان هما عنصران مهمان في تقنية كاتب لا يزعم أنه يفهم، أو أن لديه يقيناً، ذلك أن ما يحدث على المسرح - كما شرحنا في المقدمة - أنى وحقيقي ويقيني أما ما يروى لنا على لسان الشخصيات فيحتمل وجهات نظر، ودليلنا على هذا من مسرحيات تشيخوف أن ليس كل ما يحدث خارج المسرح حدثاً يقينياً، وليس كل ما يحدث داخل المسرح حدثاً داخلياً، إن المعنى الكلي للمسرحية إذا ما حققنا ودققنا سنجد أنه يتكون مما يحدث خارج المسرح وما يحدث داخله وما هو يقيني وما يفتقد اليقين أيضاً.



بذرة الثالثة: وضعها تشيخوف في نصه، وهي عدم وجود حدث عنيف ينتظم الشخصيات (التي تصنعه بالطبع، ويصنع أفعالها في جدلية لا تعترف الدراما التقليدية بغيرها، وإن كانت في الدراما التقليدية جدلية مؤطرة، وبالتالي محدودة، وفي منظومة تستدعي الفهم، ولا تستعصى عليه) إنعدام وجود هذا الحدث العنيف، يعطينا إحساساً بأن المسرح ذهب بنا إلى مكان بشكل عشوائي، فليس هناك أحداث دموية فظيعة، أو ورطة هائلة، أو مصيبة رهيبة شدت اهتمامه فأخذنا - المسرح - لنستطلع كنهها، إن هذا التواجد الذي نشعرنا النص بأنه عشوائي، يحيل الأمر بالضرورة إلى شيء أكبر مما يحدث أمامنا، إلى شيء يحدث دائماً، يحدث في أي مكان، يحدث في كل مكان، ولا نمنع النظر فيه، أو ندقق الفكر، هذا الاختيار الذي يبدو لا مبرر له، تبريره الوحيد، أن مالا نهتم به، هو البداية الحقيقية لما نعانیه من أحداث مأساوية، أو حتى عنيفة فيما بعد، ليس في المسرح وحده، ولكن في الحياة، إنه مسرح يؤكد على أن جذور الصراعات، تلك المخفية في أرض الواقع، أحق بأن نتملاها، ونمنع فيها الفكر، بدلا من لحظة ستأتي وتجلب علينا ضرورة أن يشد انتباهنا، وساعتها ستكون هذه الجذور التي أفرزت البرعم، وأخرجت ساقاً، ومن ثم كل ما يحمله الساق، قد توارت عن الأنظار، حين انجذبت عيوننا إلى التشابكات المخيفة للفروع، إن حدثاً هاماً (كما اعتدنا أن نرى الأهمية الخاصة للأحداث في المسرح، قبل نهاية القرن التاسع عشر) لا يبدأ مسرحيات تشيخوف، وهو غالباً ما ينهيها، فالنص لديه يحافظ على قطع فتيل الحدة العمدية في التصاعد (مطمئناً إلى أن وسيلة أخرى لديه لإحداث تصاعد من نوع آخر، نوع هادئ، يبقى اهتمام المتلقين منجذباً للعرض)، إن هذا يفهمنا، لماذا كره تشيخوف مسرحيته إيفانوف، وشيطان الغابة<sup>(١)</sup>، وأيضاً مسرحيته التي ضاع نصها «بلاتينوف» (وثلاثتهم كتبهم تشيخوف قبل النورس) لقد كانوا في رأيه مسرحيات تتميز بحدة التصعيد، أو بازدهام يغشى الرؤية، الأمر الذي هدد رغبته (كخالق للنص) في التمتع، ورغبته في أن

(١) أعاد تشيخوف بعد سنوات، وعمل إثر نجاح «النورس»، كتابة «شيطان الغابة» باسم «الخال فانيا»



يستطيع المتلقى أن يدقق النظر، ويعمل الفكر، دون ضغوط كبيرة مقصودة عليه، لقد أحس تشيخوف أن الحدث العنيف، أو الحدث المتخم، حدث إن لم يكن مضملاً، فهو يشد الانتباه عن أشياء ضرورية للغاية من حوله، لعلها هي العنف الموار، الذى لا نرى إلا سطحه المضطرب فى نعومة.

بذرة رابعة: ألقاها تشيخوف فى هذا النص، وهى تحرير الحوار من كونه وسيلة (متعارف عليها قبله) لتصعيد الحدث الأساسى، إننا نحس - فى هذه المسرحية - أن الحوار لا ينتمى لمنطق التصعيد الدرامى للحدث، إنه ينتمى أكثر إلى الشخصيات التى تقوله، والتى يغيب الحدث عن ذهنها فى لحظات كثيرة، وربما لهذا يحدث الحدث (حين لا ينتبهون إلى خطورة محدقة)، ونحن مثلهم نبقى - نتيجة لحوارهم اللامنتمى مباشرة للحدث، ونحن لا نحس بأننا فى الطريق إليه، إن تحرير حوار الشخصية (دون إحداث فوضى أو ترهل فى النص بالطبع) من كونه مادة مقصود بها منطقة الحدث وتصعيده، بذرة لها آثار سنعاينها فيما بعد، لكنها - مبدئياً - تتناسب تقنياً مع فكرته الأساسية، وهى أنه يجب علينا أن نفهم من خلال ما هو ليس مفهوماً، مثلما تفرض علينا الحياة ذلك، أو تفرض علينا - إذا لم نفعل - أن نتم دورتنا الحزينة وننطفئ، مثلنا مثل كل الأحياء، التى لا تعرف لماذا وجدت على الأرض.

بذرة خامسة: وهى جعل الرمز (وأفضل أن نسميه إيماء النص)<sup>(١)</sup> فى النص، ليس - فقط - وسيلة تفسيرية لما قد يغيب عنا، إنه هنا يستعمل الرمز كنبوءة، والنبوءة إحدى حيل التشويق فى الأدب الشعبى، المهتم - فى الشرق - بمعاينة أثر الزمان فى تقرير المصائر، فهو يريدنا النورس قتيلاً، بل يجعل النورس ترييليف يقول ما معناه أنه سيقول نفسه مثلما قتل النورس، وسيلقى بنفسه - مثله - تحت أقدام من يتصور أنها التى تمنعه من أن يصبح نورساً حقيقياً، إن الرمز، الإيماء، هنا لا يخبرنا فقط بأن ترييليف سيقول، لكنه أيضاً يقول لنا بوضوح أن ترييليف - منذ تلك اللحظة التى قتل فيها النورس

---

(١) الرمزية شئ آخر، أنها اتجاه أدبى، ذو اشتراطات خاصة.

- لم يعد نورساً حقيقياً، وأنا سوف نرى كيف يستحق القتل، الرمز إذن في مسرحية تشيخوف ليس معادلاً موضوعياً يساعد على التفسير، إنه فاعل - درامياً - كنبوءة، يلجأ لها تشيخوف - فضلاً عن إحداثه بها التشويق الضروري - كمنبه، يوقظ المتلقين لكي يفكروا هل ستحقق النبوءة أم لن تتحقق؟!، في وجود شواهد غير قوية تؤكد على أن هذه النبوءة سوف تتحقق، ثم هي حين تتحقق، تدفع بنا إلى تفكير آخر، عكسي، كيف تحققت ولم تكن هناك شواهد قوية تدل على أنها ستتحقق. إنها مرة أخرى دعوة لكي نفهم من خلال ما هو ليس مفهوماً.

بذرة سادسة: وهي اختفاء الشر التقليدي «المسرحي» في هذا العمل، فليس لدينا في «النورس» شخصية شريرة تعتمد بوعي إلى محاصرة بطل، أو مجموعة من الأبطال، وليس لدينا قوى قدرية غاشمة تفعل ذلك، لكن الشر الذي يمارسه البعض، شر غير مباشر، ناتج عن تصورهم أو إقناعهم بأنهم يمارسون حريتهم، أو يحققون رغبات لا يستطيعون الاستغناء عن تحقيقها، أو على الأقل يمارسون لا مبالاتهم، ليس منهم من يريد أن يفعل شراً، وفي نفس الوقت، ليس فيهم من لا يفعله، أما البعض الآخر (وهو جديد على المسرح في ذلك الوقت) فهم يمارسون الشر، بتجاهلهم للشر، أو بجهلهم إياه، والبعض الثالث (وهو أمر كان جديداً أيضاً) يشجعون الشر، سواء ما يصيبهم منه، أو ما يصيب الآخرين. بالاستسلام له، ولكي لا يختلط علينا الأمر نقول أن ليس في المسرحية متريصون بالشر بعضهم للبعض، لكن الشر، يبدو هنا من طبيعة الأمور والأشياء، مادامت بذوره موجودة، تروى بالرغبة في تحقيق موهوم للذات، أو بالتجاهل أو بالجهل أو بالاستسلام اللامبالي للحياة، وأيضاً لشرها، وهذه مشابهة أخرى للحياة يقدمها تشيخوف في مسرحه، فالشر في حياتنا أكبر من أن يكون - كله - محصلة لفعل مدروس من مجرمين آثمين، وإنما الشر ينتج أثناء تدافع الناس، مثلما هناك إمكانية لأن ينتج الخير من نفس التدافع أيضاً، والأمر يحتاج إلى فهم لكيف نحاصر الأول، وندفع بالأخير للتواجد والنمو، إنها مواجهة الروح العالمية المتوحدة، لشيطان المادة الخالدة.

بذرة سابعة: وضعها تشيخوف، وهى المسرح داخل المسرح «الميتاتياتر» وهى لعبة قديمة، وسوف تصبح فيما بعده لعبة جديدة، بشروط هى الأخرى جديدة، إذ أن البذرة التى وضعها تشيخوف هى أن المسرحية داخل المسرحية، يمكن أن تعد معادلاً موضوعياً كاملاً للمسرحية الأم، بحيث تغنى إحداها عن الأخرى، أى تغنى المسرحية داخل المسرحية عن المسرحية الأم، والعكس بالعكس، وليس عن عدة مشاهد تالية فقط، غالباً ما تكون هى المشاهد الأخيرة، وهى ليست أيضاً وسيلة تقليدية لكى يظهر الشر نفسه، حين يعرف أن جرائمه قد تم اكتشافها، وتصعيد الصراع، كما كان فى المسرحيات قبل تشيخوف (هاملت لشكسبير مثلاً)، ولهذا عمد تشيخوف إلى أمرين: أولهما أن تحتل خشبة المسرح، التى ستدور عليها المسرحية داخل المسرحية، عمق خشبة المسرح الأصلية، وهى إشارة ذات دلالة، بأن المسرحية داخل المسرحية هى الكل، وإن بدت جزءاً، وعمد أيضاً إلى ألا يعطى المسرحية داخل المسرحية قواماً واكتمالاً، وهو أيضاً أمر ذو دلالة كبيرة، يعطينا الإيماء بأن تلك لو اكتملت، لن تكتمل هذه، أو أن اكتمال هذه اكتمال تلك، بل استطاع أيضاً أن يأتى فى نهاية المسرحية الأصلية، بالمقولة الوحيدة التى سمح لها بالوضوح فى مسرحيته داخل المسرحية، وهى «كل الأحياء انطفأت بعد أن أنجزت دورتها الحزينة»، لتكون تعقيباً مخلصاً، وفى نفس الوقت ضافياً على المسرحية الأصلية، أليس فى هذا ضمناً ما يؤكد أن إحداها تغنى عن الأخرى؟ فى أيهما سرنا وصلنا إلى نفس النقطة؟

بذرة ثامنة: وضعها تشيخوف فى مسرحيته تلك، وهى بذرة المزج الواضح بين اتجاهات مسرحية عديدة فى خليط مقصود، بل عمدى، وبحسابات دقيقة، فنحن أمام أناس يتصرفون كما لو كنا فى مسرحية «طبيعية»، لكن التفاعل المرئى والمحسوس والمعيش بين بعضهم البعض، وبين الظروف المجتمعية، تضعنا أيضاً فى مواجهة مسرحية من الاتجاه «الواقعى»، وهى ككل من الممكن اعتبارها مسرحية تعبيرية،<sup>(١)</sup>

---

(١) فى «الخال فانيا» المسرحية التالية مباشرة للنورس، يقول فويلتسكى عن سيربيريا كوف الكاتب متهماً «شخص يقرأ ويكتب عن الفن طوال خمس وعشرين سنة، وهو لا يفقه فى الفن شيئاً على الإطلاق، طوال خمس وعشرين سنة يلوذ أفكار الآخرين حول الواقعية والناثورالية «الطبيعية» وغيرها من السخافات، خمس وعشرون سنة يقرأ ويكتب عما هو معروف من زمان للأذكىاء، وغير ممتع للأغبياء، وإذن فهو طوال خمس وعشرين سنة يطحن الماء، وهى إشارة إلى أن الالتزام باتجاه أمر أصبح ممجوجاً.



وهى أيضاً مسرحية لا تغيب فيها الرمزية، ولا تغيب عنها أصداً من المسرحية الشعبية، لكن هذا الأمر لا يحدث من أجل تدعيم أو استحداث شكل<sup>(١)</sup> من أشكال المسرح، لا، الأمر الواضح أن هذا التداخل، شبيه جداً بما ترينا الحياة فى مسيرتها، إذا ما توقفنا وأمعنا النظر، أى أن الأمر رؤية جديدة تعطى مضموناً جديداً، والمسرح (والفن عموماً) ليس أكثر من توقف وإمعان للنظر فى الحياة لجعلها مفهومة لنا أكثر.

بذرة تاسعة: وضعها تشيخوف فى هذا النص، هى وسيلة التشويق البديلة، فليس لدينا فى المسرحيات التشيخوفية، نقطة هجوم تقليدية لحدث، نمسك أنفاسنا، وهو يتصاعد أمامنا إلى ذروة التعقيد، ونزفها حين يبدأ هبوطه أمامنا إلى الحل، فنصوص تشيخوف تضعنا أمام حدث غائم، حدث محسوس أكثر من كونه معروفاً، بل حدث من الممكن أن نتصور أنه بلا أهمية ملحة، ولا تعتمد أمامنا إلى التصعيد القصوى، بل هى تروح وتجىء بين التصعيد والتهدة وبين التهدة والتصعيد، إلى حد أننا فى لحظات - من الممكن أيضاً - أن نجهل هل هناك تصعيد حقيقى، أو أننا من الممكن أن نتجاهل ذلك، بل قد نشك أن هناك حدثاً رئيسياً - فى لحظات - من الأصل، ونحس أن ما يحدث أمامنا حياة اعتيادية، وليست حياة كالنغم الصاخب الناتج عن وتر متوتر، إن أمراً كهذا يقتل التشويق، ومن ثم لا يشد انتباه الجمهور، وحين يفقد الجمهور انتباهه، ينقطع حديثه (الصامت) المتبادل مع الفعل المسرحى، ويتهدد العمل المسرحى ككل، لكن الجمهور لا يحدث له هنا - فى المسرحيات التشيخوفية - هذا الأمر، أو لنقل لا يحدث له هذا الأمر بالحدة، التى تهدد الإيقاع، إنه لا يفقد انتباهه، ولكنه يصبح متحيراً أمام ما يحدث أمامه، والحيرة نوع من التشويق، ويبقى النص مرتبطاً به بهذه الحيرة، التى من شأنها أن تفقده انتباهه، إذا ما زادت جرعتها عن الحد المحتمل، هذه الحيرة الهادئة والمحسوبة بدقة فنية، فيما دون وعى

---

(١) لم يكن هم تشيخوف أن يحدث شكلاً جديداً فى المسرح، إن الشكل عنده يولد مع المضمون فى وحدة واحدة، ولأنه كان صاحب مضمون ورؤية جديدة، جاءت أشكاله الجديدة لتعطى مضامينه الجديدة معناها الجديد.

الكاتب لحظة الخلق، هي وسيلة التصعيد الأخرى - الجديدة - التي جاء بها النص التشيخوفي، فالنص يحشد مجموعة من الشخصيات، يرسمها ببراعة، ويصنع بينها تشابكات، وإن كانت واهية، ويجعلنا - وهذه مرة أخرى هي الوسيلة البديلة، مستغرقين في معرفة مصائر هذه الشخصيات، التي كل منها حكاية وحدها، وما الذي سينتج عن التشابكات فيما بينها، والتي قد تبدو واهية، إن نص تشيخوف يبدو كمجموعة من القصص التشيخوفية القصيرة، تشدك فيه كل قصة على حدة، ولأنهم ينمون معاً، ويتشابكون فيما بينهم، فهم يشدونك معاً، إلى أن تفاجأ بأن الحدث الرئيسي هو مجموع تفاعل (جدلي) لهذه القصص الصغيرة، التي تحدث في مكان واحد، أننا لا نفهم الحدث الرئيسي إلا بالمفارقات التي تنتهي بها أجزاءه (القصص القصيرة المتشابكة)، وقد نخرج وقد عرفنا نهايات القصص القصيرة، ونظل نتساءل، هل كان هناك حدث رئيسي بالفعل، فإذا ما كان موجوداً، هل انتهى؟.. والأمر الأخير ينتمي إلى بذرة أخرى جاء الوقت لعرضها.

بذرة عاشرة: وضعها تشيخوف وهي أن مسرحياته، لا تضم لحظات تنوير مسرحية، بالمعنى التقليدي لهذا العرف المسرحي، الذي ظل سائداً لقرون، سواء بطريقة مباشرة أو بطريقة غير مباشرة، إن الحدث الرئيسي الذي لا يضم بداية ووسط (بشكلهما التقليدي)، لا يمكن أن ينتهي إلى لحظة تنوير، أننا في مسرحه لا نملك إجابة مريحة عن كيف وأين ومتى ولم وقع الحدث،<sup>(١)</sup> مما يجعلنا في حيرة أساسية، هل هناك حدث رئيسي؟ ومما يجعلنا أصحاب حيرة أكبر، إن لحظة التنوير التي اعتاد المسرحيون، واعتدنا معهم أن تلضم فيها الخيوط كلها، لا تحدث، إن لحظة التنوير مطلوبة منا نحن المتلقين، وغالباً بعد انتهاء العرض، فالكاتب - الذي لا يملك يقيناً - ليس لديه ما يعطينا إياه في لحظة التنوير هذه، إنه يكتب ليصل إليها، وعندما لا

---

(١) من الممكن اعتبار «الخال فانيا» استثناء من القاعدة التشيخوفية، ربما لأنه أعاد كتابتها عن نص قديم له (شيطان الغابة)، تضمنت لحظة هجوم، وهي وصول الأستاذ بزوجته الجديدة الشاب الحساء للغاية إلى ضيعة ريفية، ونقطة الهجوم هذه جعلتنا نتابع المصائر المرتبطة بالحدث، ونحن شغوفون به، وربما قلنا أيضاً أن بيع البستان في لستان الكرز، مما يعد نقطة هجوم مسرحية!!، وحتى لو قلنا الأفنتين فالاثنتان لا يشبهان نقاط الهجوم في الحكايات المسرحية السابقة والموازية بها واللاحقة لأعمال تشيخوف.

يصل، يطلب منا أن نصل معه - بعد انتهاء العرض إلى لحظة التنوير، وربما جعلت تلك اللحظة - التي لا تضمها المسرحية - الحياة مشكلة أقل استعصاء على الفهم، إن لحظة التنوير في نصوص تشيخوف الأربعة الأخيرة الكبرى (وربما استثنينا منها الخال فانيا) لحظة تقع خارج زمن الفعل على خشبة، وليس هذا بأمر غريب على نصوص تعطي قيمة لما يحدث على خشبة، مثلما تعطي أهمية وقيمة لما يحدث خارج خشبة، ولا نعاينه أنيا (لكن الأمانة العلمية تقتضينا أن نشير إلى بنية تكون غائمة، لكن من الممكن التقاطها في المسرحيات التشيخوفية، وهذه البنية قد تكون صانعة للحظة تنوير من نوع جديد، لكن في هذه البنية قد يبدو لنا أن من الضروري استثناء بستان الكرز، حين نتكلم عنها، ذلك أنها - بستان الكرز - تضم بنية تصعيد تقليدية، وبرغم هذا لا يبدو الاستثناء مريحاً، ففي مسرحيات تشيخوف، التي تتكون كلها من أربعة فصول، يمكن أن نجد ملمحاً مشتركاً، هو أن النص يسعى إلى خلق توتر هادئ وهو يلقي في الفصل الأول بشخصياته أمامنا، من دم ولحم، وأمانى وأهواء، وعجز أيضاً، ثم تزداد في الفصل الثاني جرعة التوتر، لتصل ذروتها في الفصل الثالث، ثم تتراجع للهدوء في نهاية الفصل الثالث، ثم يعرض النص في الفصل الرابع مصائر الشخصيات النهائية، الناتجة عن أزماتها الداخلية، والتشابكات الحادثة، ليتكون أمامنا مصير الحدث الرئيسى، دون تحديد حاسم لهذا المصير، وربما تكون هذه طريقة النص التشيخوفى في التنوير على عناصره، وليس على هدفه أو محتواه).

بذرة حادية عشرة: وضعها تشيخوف، هي تحرير الزمن المسرحى، من جرائها لم يعد الزمن المسرحى وعاء للحدث الرئيسى، ولم يعد أيضاً زمناً لنفس الحدث، إن الزمن يتحرر من كونه وحدة في مسرحيات تشيخوف، ومن كونه زمن الفعل المعروض، فكما تحرر المكان من وحدته، قبل تشيخوف، ويتحرر الحدث من وحدته، يتحرر الزمان في المسرحيات التشيخوفية، ولكى يصل تشيخوف إلى هذه النتيجة، استعمل عدة وسائل، أولها إشعارنا بأن هناك زمناً للفعل نعاينه، وزمناً آخر فاعلاً لا نعاينه، ونحن لا نعاينه لأنه يمر ما بين الفصول الأربعة، نحن فقط نعاين النتائج التي



أسفر عنها فعله، فالفصول عند تشيخوف، شبابيك متزامنة، نفتح أحدها، فنعاين «الآنى الحادث»، ونتائج ما حدث فى الوقت الذى كانت فيه الشبابيك مقفلة، لم تفتح بعد، هكذا أصبح زمان الفعل، أكبر من زمن العرض، وأصبحت المسرحية لا تجرى أمامنا، إنها تجرى، ونحن نعاين لحظات فقط من جريانها (ولا نعاين لحظات أخرى)، هذه أولاً، وثانية الوسائل - لجعل الزمان فاعلاً - هو أن المسرحية تعطينا إحساساً بأن لا شيء يحدث، فأى معنى لزمن الحدث إذا لم يكن أمامنا شيء يحدث، أقول تعطينا إحساساً، ففى الحقيقة ما نراه يحدث، ويعطينا إحساساً بأن لا شيء يحدث، هو اللحظات المتناثرة التى تصب فى النهاية لتصنع للحدث الرئيس قواماً خفياً، وشبه نهاية غير متوقعة، إلا إذا ركزنا طويلاً مع المعطيات التى تتوالى بهدوء أمامنا (حتى لو كانت تلك النهاية - أيا كانت - فى أذهاننا نحن ومن صنعنا)، وهكذا يصبح الزمان فاعلاً، سواء كان فعله فعلاً مباشراً نعاينه، أو بما لا نظنه فعلاً مرتبطاً بالحدث، وفى نفس الوقت لا يمكن إلا اعتباره - هذا الفعل الذى لا نظنه مرتبطاً بالحدث - مرتبطاً بالزمن. ثالثاً: يعمد تشيخوف إلى أحداث نقلات صوتية «غناء يأتى من بعيد - موسيقى - دندنة - صمت - دق - حوار لا نسمعه (ويتم أمامنا على المسرح) أو دخول وخروج إحدى الشخصيات، دون أن نتكلم أو تعلن ما يمكن ربطه بالحدث الرئيسى، ليوحى لنا أن زماننا يمر، وأن مروره سوف يكون سبباً فيما سيحدث بعده، أى أن الزمان فاعل. رابعاً: أن ينهى مسرحياته دون لحظة تنوير، وهكذا يظل زمان المسرحية مفتوحاً للفعل، حتى بعد نهايتها على الخشبة، مما يوحى بأن النهاية، ليست نهاية الفعل، وأن امتداداً زمنياً فاعلاً بعد نهاية العرض، من الممكن أن يضاف لزمن المسرحية، وهكذا أصبح زمن المسرحية، ليس زمن الفعل بقدر ما هو فعل محسوس، وأصبح كذلك زمان الفعل ليس هو المجموع الجبرى للزمن الذى تتم فيه الفصول الأربعة، بل أكثر من ذلك بكثير، وهو هنا فى النورس يسخر الحيل الأربع ويفعلها فى الشقيقات الثلاث بقوة أكبر.<sup>(١)</sup> ليؤكد لنا أن الزمان فاعل، وسيظل فاعلاً، وإن كنا لن

(١) كان تشيخوف يفعل ذلك، بينما سترندبرج يحاول جاهداً، أن يجعل زمن المسرحية هو زمن الفعل، وخصوصاً فى مسرحياته المتأخرة، وما عرف منها بمسرح «الغرفة» لدى سترندبرج.

نعاينه فاعلاً فى كل الأوقات. (هذا الأمر يختلف عن النهايات المفتوحة التى تلجأ إليها بعض النصوص، ففي النهايات المفتوحة لا يتبقى للمتلقى إلا اختيار النهاية، ولا تكون إشارة إلى أن الزمن الفاعل سيظل يفعل كما فى المسرحيات التشيخوفية).

بذرة ثانية عشر: لم يضعها تشيخوف كاملة، ولكنه وضعها مختلطة بالمفارقة، وهذا هو الجديد الذى جاء به، نعى بهذه البذرة، البعد النفسى للشخصيات، لقد أهتم تشيخوف بالبعد النفسى لشخصياته، ولكن لم يستغ فيه أية ميكانيكية تعرض له، فتصرف المرء قد يبدو غريباً فى مواجهة مؤثر ما، وهذه هى المفارقة فى القصة القصيرة التشيخوفية، وهو عين ما يحدث فى الحياة أيضاً، إذ أن مؤثراً واحداً يتعرض له أفراد عديديون، يأتينا بتصرفات بعدد هؤلاء الأفراد، لا عليه ونتيجة حتمية تكرارية فى الأمر، هناك علية ونتائج، وتعدد النتائج، يعود إلى اختلاف معيارى فى حجم وكمية المؤثرات الداخلية والخارجية لكل فرد عن الآخرين، ويأتى من أن المحصلة تتكون نتيجة قدرات أو إنعدام قدرات لا يتساوى فيها الفرد، أى فرد، مع آخرين تعرضوا لنفس المؤثر، وهذا هو ما نظنه مفارقة، أو ما سنظل نعتقد أنه مفارقة، حتى يحين الحين ونفهم جدلية التفاعل بين المؤثرات الداخلية ككل، والخارجية ذات الخصوصية، إذا قدر لنا أن نفهم الأمر فى السنوات القادمة، وهذه مرة ثانية وثالثة ورابعة، جاءت إلى تشيخوف حين أقر بأنه يفتقد اليقين.

هل بقيت بذرة واحدة ثالثة عشر: هى تلك النبذة الشاعرية التى يكتب بها - ويعاين فيها تشيخوف مصير انطفاء الأحياء، بعد أن ينجزوا دورتهم الحزينة، إنها نبذة فى الحقيقة ليست محايدة، وليست - بالقطع - لا مبالية، ولكنها - كما أوضحنا قبلاً - نبذة تسمح لنا بإزجاء عاطفة الشفقة، وتحرمنا من الوقوع فى الحزن، ولقد أسهبنا فى الكلام عن هذا الأمر قبل أن نستعرض المسرحية.

\* \* \*

وأخيراً لم تكن حيرتنا قليلة، ونحن نتساءل فى النقطة الثالثة عشر. هل بقيت لنا بذرة واحدة؟، هى البذرة الرابعة عشر، فالحقيقة أن البذرة الرابعة عشر، شديدة

الارتباط بسابقتها، أن اللهجة الشاعرية، ولنقل أيضاً النبرة الشاعرية كانت - أو كانتا - تستلزمان نوعاً جديداً من التمثيل، ليس فقط هادئاً غير انفعالي، أو غير هذا التمثيل الذي انتقدته نينا «زاريتشنايا» في نفسها، فالشخصيات في مسرح تشيخوف لا تستشعر خطراً داهماً، عليها أو على الآخرين، برغم أن الخطر طائر جارح شفاف يرفرف حولهم، ويقف في الهواء متحينا دور كل ضحية منهم في انقضاضه، بينما عيناه المدورتان الحمراءوان تنتقل من أحدهم إلى الآخر، وبطنه ترتعش ارتعاشه الواثق الفرح بأكله هنية، وشبع سيدوم، إن مسرح تشيخوف يتطلب في المقابل أداء تمثيلياً تفاعلياً، والتفاعل - في الأداء - قد يكون إيجابياً، وقد يكون سلبياً، وقد يكون لا مبالياً شبيهاً باللاتفاعل، برغم أن اللامبالاة تفاعل يستثير الشفقة أكثر من التفاعل الإيجابي، إذ هي تستثير شفقة على الضحية، وعلى اللامبالي، الذي يجهل مصيراً مشابهاً، قد يتأجل إلى حين، والتمثيل التفاعلي، تمثيل صعب للغاية، يتطلب من الممثل أن يكون الشخصية بكل دقائقها، وبكل تفاصيلها، لكي يتصرف في المواقف حسب ما تمليه عليه الشخصية، وليس حسب الموقف البادي للعيان، أو لنقل لكي يتصرف حسب انعكاس الموقف البادي للعيان داخل مرآته هو، وهكذا يفترض مسرح تشيخوف أن يكون الممثلين نغمات شاردة، أو هي تبدو كذلك، لكي نصنع هذا الهارموني المحير، الذي هو مفتاح الفهم، ومفتاح إعجاب الجمهور بالعمل، وهذه هي الخطوة في مسرح تشيخوف، وهي معضلة في إخراجها على خشبة، هل يستطيع أحد أن يقدم على إخراج ما هو شديد الشبه بالحياة؟!

\* \* \*

كتب تشيخوف مسرحيته النورس تلك عام ١٨٩٥، وبناء على اعتراضات أصدقاء ومعارف له عليها بصورتها الأولى أعاد كتابتها لتعرض في العام ١٨٩٦، وقد لاقت فشلاً ذريعاً عند عرضها، في تلك السنة، هاجمها الجمهور وهاجم ممثليها ليلة العرض الأولى، وأمعن النقاد في الهجوم عليها، وقال بعضهم أنها سخف مطبق، سخف لا أكثر ولا أقل، وكان تولستوى من أكثر الجميع حدة في الهجوم عليها، فقد وصفها بأنها تافهة تماماً، وسيئة للغاية، وأنها تغص بحشد كبير من الأشياء، وأكوام من



الكلمات، لا يدري أحد أى غرض من ورائها.

لكن الغريب أن هذه المسرحية - نفسها - حين أعاد «مسرح الفن» عرضها من إخراج ستنسلافسكى، نجحت نجاحاً كبيراً، وعدها النقاد علامة فارقة فى تاريخ المسرح الروسى، ثم بعد ذلك فى تاريخ المسرح العالمى، وهى بالتأكيد كذلك. ولكن السؤال يبقى:

- لماذا فشلت المسرحية فى أول عرض لها، وقيل عنها ما قيل؟ ولماذا نجحت فى المرة الثانية، وأيضاً قيل عنها ما قيل؟. هذا هو السؤال؟

وصحيح أن بعض الإجابة تكمن فى كلام ستنسلافسكى نفسه عن المسرحية، لكن - ما هو صحيح أيضاً - أن بقية الإجابة تكمن فى كلام لم يقله. قال ستنسلافسكى عن النورس «فى شجاعة الفنان الصادق»:

«لم يوافق «تشيخوف» أبداً على تقديم مسرحيته «النورس»، (فى ريبورتوار مسرح الفن بموسكو، الذى ولد فى ربيع ١٨٩٧)، فبعد الفشل الذريع الذى منيت به فى بطرسبرج «١٨٩٦»، أصبحت المسرحية بالنسبة له وليدة المريض، وبالتالى الحبيب، ومع ذلك فقد ضمت «النورس»، فى أغسطس ١٨٩٨، إلى الريبورتوار، ولا أدري كيف (..) وسافرت أنا إلى مقاطعة «خاركوف»، لكتابة الحركة فوق المسرح «الميزانسين»، كانت مهمة صعبة، ذلك لأننى، وبيا للخجل، لم أفهم المسرحية.

إذن المسرحية لاقت فشلها الأول - فيما يبدو - لأنها لم تكن مفهومة!

لكن ستنسلافسكى يكمل :

من خلال العمل فقط، ودون أن أشعر، اندمجت معها، وأحببتها لا إرادياً، وتلك خصيصة فى مسرحيات تشيخوف، فعندما تستجيب لسحرها (المسرحيات)، تشعر بالرغبة فى استنشاق عبيرها .

برغم هذا لم يكونوا - فى مسرح الفن واثقين من النجاح، فلم تكن البروفات تنبئ بنجاح بعد هذه المبادرة المشجعة التى حدثت للمخرج فى خاركوف، ولولا

اضطرارهم لعرضها لما أقدموا على ذلك.

وعن يوم الافتتاح يقول ستنسلافسكى : رفع الستار، كان عدد المشاهدين قليلاً، ولست أدري كيف سار الفصل الأول ( .. ) حقيقى كنت أجلس فى الظلام مديراً ظهرى (فى الفصل الرابع) للجمهور، أثناء مونولوج زارنيشنايا، وأننى كنت أمسك بساقى خفية لكى لا يظهر ارتعاشها، وبدا أننا منينا بالفشل، وأسدل الستار، بينما خيم على الصالة صمت القبور، والتصق الممثلون بعضهم ببعض فى وجل، وهم يصيخون السمع إلى الجمهور، صمت كصمت القبور، من الكواليس مد الأسطوانات رءوسهم، وأصاخوا هم أيضاً، صمت، وبكى أحد ما، وكانت كنيير (زوجة تشيخوف فيما بعد) تكتم نحيباً هستيرياً، ومضينا فى صمت إلى ما وراء الكواليس، وفى تلك اللحظة دوى تصفيق الجمهور، وأنينه، اندفعنا لرفع الستار، كان نجاحنا لدى الجمهور هائلاً، وعلى خشبة المسرح جرى عيد فصح حقيقياً.

إن ستنسلافسكى يضع يدنا على شىء مهم، هذا الشىء المهم هو أننا من الممكن أن ننجح. وسط الجماهير. فى تقديم هذا النوع من المسرح، إذا ما أسقطنا بكل البراءة حيلنا الدفاعية (ميكانيزمات الدفاع عن أنفسنا كما يوضحها علم النفس) وتوقفنا عن مهاجمة مسرحيات تشيخوف، وتركنا لها الفرصة من خلال العمل الجاد، لكى تندمج معنا، ونندمج معها، ونحبها لا إرادياً، عند ذلك وحده سوف نجد سبيلاً إليها، وتجد سبيلاً إلينا.

المشكلة إذن فى ألا يفهم المسرحية من يقدمونها.

ففى الفن لا يمكن اتهام الجمهور، لا يمكن اتهام المتلقى.

الاتهام لا يقع إلا على عاتق الفنان وحده.

وكم كان ستنسلافسكى عظيماً حين لم يأت ذكر أى اتهام للمتلقى على لسانه.

وتفهم العمل يبدأ بالمؤلف، أثناء عملية الخلق، والفهم هنا، يعادل الصدق الفنى، أو هو الصدق الفنى نفسه، لقد اتفقنا أن تشيخوف، الذى يعترف فنياً فى أعماله بأنه لا

يملك يقيناً، والذي اكتسب من مراقبة الناس، ومن ممارسته لنوعية جديدة في كتابة القصص القصيرة، خبرة عظيمة، يضع نفسه موضع أبطاله (أو هو يكون أبطاله في لحظة الخلق. وهذا هو الأصح)، ويتركهم يتصرفون بما يميله عليهم واقعهم المادى والنفسى، وموقعهم الاجتماعى الاقتصادى السياسى، وهو لا يستغرب تصرفاتهم، التى لا تنتمى انتماءً جازماً لمبدأ العلة والنتيجة، هذه الثنائية التى رفضتها الفلسفة الألمانية، بأهم أعمدها هيجل، فالنتائج هى وحدة الأضداد، وحدة جدلية وليست مجموعاً جبرياً، أو مقدمات منطقية ونتائج حتمية أرسطية لهذه المقدمات، معزولة عن كل ما عداها من المؤثرات، لا، إن كل المؤثرات المتناقضة، وبعضها لا نعرفه، ويجب الاعتراف بذلك، تحدد مسارات المادة، والفعل (الذى يبدأ فكراً)، لقد أصبح الصديق الفنى، يستلزم أن يصبح المؤلف شخصياته كلهم، أثناء عملية الخلق الفنى، لتكون تصرفاتهم نابعة منهم، وليس من أى منطق خارجى مفروض عليهم، وهم حينما يتصرفون ويستشعر الكاتب أن تصرفهم غير مفهوم له فى بعض الأحيان، فإن عليه أن يبقى هذا الذى يتصوره لحظياً غير مفهوم، إذ أن غير المفهوم - ولا بد أن يثق بهذا - سيصبح قابلاً للفهم - إن لم نقل مفهوماً - بتمام العمل الفنى.

بعد هذا يجئ دور المخرج، وهو مخرج جديد، لا يضع العربية قبل الحصان، لا يضع السياق العام للعمل، قبل أن يتشعب بالشخصيات، وبذلك اللحظات الصغيرة التى تصنع تصرفاتهم، مع عوامل كثيرة أخرى - بعضها أيضاً غير مفهوم لكنه قابل لأن يكون مستشعراً - ذلك أن الشخصيات بكل ما تحمله داخلها، وبكل ما يحيط بها، هى صانعة تصرفاتها، وهذه التصرفات هى التى تصنع السياق العام، على أساس وحدة التناقضات.

إن التبسيط المسرحى، والاجتزاء من الحياة، لما نتصوره مفهوماً، رسخ لدى المخرجين، والمبدعين الخلاقين المنفذين، والمؤدبين (الممثلين)، فى المسرح، أن يحاولوا أولاً فهم السياق العام، متمثلاً فى السؤال، الذى يتصورون أنهم لابد حاصلون على إجابة له، قبل أن يشرعوا فى العمل، السؤال ماذا تريد أن تقول هذه المسرحية؟، أو ما هو موضوعها؟، أو ما هى التيمة الرئيسية التى سنكون جميعاً



خدامها ؟ ، ثم بعد ذلك، يضعون الحصان .  
لقد جاء تشيخوف بحصان لا يشبه الأحصنة !.  
بل جاء بعربة لا تشبه الأحصنة .  
ولهذا كان من الصعب وضعها أولاً، ونحن نتصور أننا لا نضع العربة قبل  
الحصان .  
إن رحلة الفن تبدأ من الخاص إلى العام (عكس اتجاه رحلة الفلسفة) .  
والخاص يبدأ من التفاصيل الصغيرة .  
وكان ستنسلافسكى (أول الناجحين فى تقديم النورس، التى مثلت اتجاهاً جديداً فى  
المسرح) شديد الشجاعة وشديد الإخلاص .  
لقد قرأ ولم يفهم - يا للخجل - السياق .  
وكانت كلمة يا للخجل هى مفتاحه السحري .  
إن يا للخجل عبرت عن أن هناك ما يمكن فهمه، لكنه ليس مفهوماً .  
ولو كان ستنسلافسكى قد اتخذ أحد الموقفين السهلين، للفشل .  
والموقفان السهلان، أولهما : رفض المخرج لما رآه للوهلة الأولى مستعصياً على  
الفهم .  
وثانيهما : وهو الموقف الجريمة كاملة الأبعاد، أن يشرع فى العمل دون أن يحاول  
الفهم (ولا نقول أن يفهم) .  
لهذا لم يقل ستنسلافسكى أنه فهم، بعد خجلته من أنه لم يفهم، قال إنه تفاعل،  
تسرب إليه الأمر تدريجياً، ولم يكن واثقاً من النتيجة، وهذا يطرح سؤالاً جديداً، كيف  
بدأ وهو غير واثق من النتيجة ؟، لقد بدأ، لأن الأمر بدأ، بدأ بالتسلل إليه، وهنا قال له  
الصدق الفنى، أنت الآن بالداخل، استمر، أو استمر بشرط أن تبقى فى الداخل، وإلا  
تضحى بالصدق الفنى فى أية لحظة من اللحظات .  
لهذا نجح وهو لا يملك يقيناً .

ألم نقل أن الكاتب أيضا لم يكن يملك يقيناً.

لقد نجح مثلاً: نجح الكاتب، حين ألزم نفسه بالصدق الفني.

في الفن لا يأتي اليقين من الفهم، وإلا لما كان غموض الفن جمالياً، ذلك أن الغموض وعد بفهم عقلي، وفهم وجداني (مختلف)، هو أكبر من الكلمات، وأكبر من الصور الفنية - كما تصاغ - نفسها.

بدأ ستنسلافسكى - كما نفهم - حين تسلل العمل إلى داخله، فعرف أنه تسلل هو الآخر إلى داخل العمل.

وستنسلافسكى يعرض لنا صورة أخرى، تفهمنا الصورة الأولى، يقول إنه في القراءة الأولى لمسرحية تشيخوف الشقييات الثلاث :

وُضعت في بهو المسرح طاولة كبيرة مغطاة بالجوخ، واتخذ الجميع مجلسهم حولها، بينما جلس تشيخوف والمخرج في الوسط، وحضر كل ممثلي الفرقة، والموظفون، وبعض عمال المسرح والخياطين، وكانت المعنويات مرتفعة، وكان المؤلف منفعلاً، يشعر بعدم الراحة في مكان الرئيس، فكان يقفز ناهضاً بين لحظة وأخرى، ويبتعد، ويتمشى، وخاصة عندما كان الحديث يتخذ، برأيه، اتجاهاً غير صحيح، أو منفراً بالنسبة له، وفي تبادل الآراء الذي جرى فور قراءة المسرحية، قال البعض أنها دراما، وقال البعض الآخر أنها تراجيديا، دون أن يلاحظوا أن هذه التسميات كانت تثير استغراب تشيخوف، وتكلم أحد المتحدثين، وهو يحاول أن يزهو بفصاحة المحامين، فبدأ حديثه المتحمس بالكلمات القالبية التالية قائلاً بلكنة جنوية:

- أنا غير متفق مع المؤلف مبضئياً (مبدئياً) ولكن... إلخ.

لم يطق أنطون بافلوفتش هذه الـ مبضئياً، فغادر المسرح بصورة حاول ألا تكون ملحوظة، وعندما اكتشفنا غيابه لم ندرك على الفور ما حدث وظننا أنه مريض.

وبعد انتهاء الحديث أسرعنا إلى تشيخوف في شقته، فوجدته لا منزعجاً ومحزوناً فحسب، بل غاضباً بصورة نادرأ ما تحدث.

وهتف مقلداً الخطيب الفصيح :

- لا يجوز هذا، اسمع... مبصلياً !

ويبدو أن هذه الكلمة كانت هي القطرة التي جعلت كيل صبره يطفح، ولكن كان هناك سبب أهم، إذ اتضح أن تشيخوف كان متأكداً من أنه كتب كوميدياً مرحة، بينما تلقاها الجميع أثناء القراءة كدراما (تراجيدية) وبكوا وهم يصغون، وهذا ما جعل تشيخوف يظن أن المسرحية غير مفهومة وفاشلة.

بعد القراءة الأولى للمسرحية (وما زلنا مع كلمات ستنسلافسكى) بدأ العمل الإخراجي، وقبل كل شيء أشرف فلاديمير نيميروفتش دانتشكو على العمل الأدبي كالمعتاد، أما أنا، فقمّت، كما هو متبع، بكتابة ميزانسين تفصيلي: من ينتقل إلى أين، ولأي غرض، وما الذي ينبغي أن يحس به، ويعمله، وكيف يبدو... إلخ.

وعمل الممثلون باجتهاد ولذلك تدربوا على المسرحية بسرعة وأصبح كل شيء واضحاً، مفهوماً، سليماً، ومع ذلك لم يكن للمسرحية رونق، ولم تدب فيها الحياة، وبدت مملة وطويلة، كان ينقصها شيء ما، ويا للعذاب عندما تبحث عن هذا الـ شيء ما، دون أن تدري ما هو!، أصبح كل شيء جاهزاً، وينبغي أن نعلن عن بدء العرض، ولكن لو أننا قدمناه بالصورة التي هو عليها، وقد تجمدت المسرحية عند نقطة ثابتة، فلن نلقى النجاح، ومع ذلك كنا نشعر أن عناصر النجاح متوفرة، وتم إعداد كل شيء لذلك، ولا ينقص إلا هذا الـ شيء ما السحري، وأخذنا نجتمع، ونتدرب مكثفاً، ونصاب باليأس، ونتفرق، وفي اليوم التالي يتكرر نفس الشيء بلا نتيجة.

وفجأة قال أحد ما: يا سادة، كل هذا لأننا نعقد الأمور، أننا نمثل الملل التشيخوفي نفسه، المزاج نفسه، ونطيل، بينما ينبغي أن نرفع النبرة، ونلعب بإيقاع سريع، كما في الفودفيل...، بعد ذلك بدأنا نمثل بسرعة، أي حاولنا أن نتكلم ونتحرك بعجلة، مما جعل الحركة تتعثر، وتبعثر نص الكلمات، وجمل بكاملها، وفي النتيجة وصلنا إلى لهوجة، زادت من ملل المسرحية، وكان من الصعب حتى أن تفهم عم يتحدث الأبطال، وما الذي يحدث على خشبة المسرح. وأثناء أحد تلك التدريبات المضنية وقعت حادثة طريفة أود أن أرويها، كان ذلك مساءً، ولم يكن العمل يسير بشكل موفق، وتوقف الممثلون دون أن يكملوا



حديثهم، وكفوا عن التمثيل إذا أدركوا عدم جدوى التدريب، لقد تحطمت الثقة في المخرج، وفي بعضهم البعض، ومثل هذا الهبوط في النشاط يعتبر بداية الانحطاط المعنوي، وجلس الجميع في الأركان، ولزموا الصمت في كآبة، وأضاءت لمبتتان كهربائيتان أو ثلاث بضوء كاب، فجلسنا في شبه ظلام، ودق قلبي من القلق ومن وضعنا اليأس، وراح شخص ما يخريش الأريكة بعصبية، فصدر صوت فأر يخشخش، ولسبب ما ذكرني هذا الصوت بالجو العائلي الأليف، فأحسست بالدفع في قلبي، وأدركت الصدق والحياة، فبدأ حدسي يعمل، أو ربما كان لصوت الفأر المخشخش - في اتحاده بالظلام والعجز - مغزى في وقت ما من عمري لا أدري عنه، فمن ذا الذي يحدد طرق ما فوق الوعي الإبداعي ! (ما دون الوعي عند فرويد).

ولهذا السبب أو ذاك أحسست فجأة بالمشهد الذي نتدرب عليه، فأصبح الجو مريحاً على خشبة المسرح.

ودبت الحياة في شخصيات تشيخوف، فاتضح أنهم ليسوا منشغلين بحزنهم، بل بالعكس، يبحثون عن المرح والضحك، والحيوية... أنهم يريدون أن يعيشوا، لا أن يحيوا حياة بلادة وخمول، وأحسست بالصدق في هذه النظرة إلى أبطال تشيخوف، فبعث ذلك في الحيوية وأدركت بالحدس ما ينبغي عمله .

انتهى ما التقطناه من كلام ستنسلافسكى، وبقي أن نفرز ما التقطناه .  
في هذه الكلمات أشياء عديدة تهمنا :

أولها : يعود إلى ما كتبناه، عن أن تشيخوف، كان يريد دوماً أن يحرمنا من الحزن، وألا يحرم أبطاله من شفقتنا عليهم، ومن هنا إصراره على أنه كتب كوميديا، برغم أنه كتب تحت الاسم، ربما فيما بعد، وربما كتبها آخر، دراما في أربعة فصول. (١)

إذ أن المسرحية تدعو إلى الحزن فعلاً، برغم المجهود الكبير الذي عمد إليه النص لإضحاكنا، بحيل عديدة، ولكن فارقاً كبيراً يكمن بين حزن ييوح به النص، وبين

---

(١) الدراما لفظ يحوى داخله التراجيديا والكوميديا، فليست الدراما هي ما ليس كوميديا، نحن نفهم الأمر كذلك الآن، لكن من الواضح أن المسرحيات لدى ستنسلافسكى وربما تشيخوف - في هذه الآونة كانت تنقسم إلى دراما باعثة على الحزن، كوميديا تستثير الضحك، وقد تركت الأمر كما كتبه ستنسلافسكى أو كما ترجمه المترجم، لست أعرف .

الأداء الحزين للمثلين، فالنص، من الممكن أن يبعث على الحزن، بينما يؤدي الممثلون أدوارهم في مسرح، كالطير يرقص مذبوحاً من الألم، وهذا هو ما عناء تشيخوف - في الغالب - بتخوفه من اعتبار النص دراما حزينة، وما عناء ستنسلافسكى بأن الأمور انضبطت، حين حاول الممثلون أن يبدوا - في إهاب الشخصيات - مرحين أو يتمنون المرح.

ثانياً : إن الشيء، ما الذي عناء ستنسلافسكى، هو تفصيلاً صغيرة من شأنها أن تضبط الإيقاع العام أو تصيبه بالترهل، أنه مرة أخرى الحصان قبل العربة، الصدق الفني، الذي يجعل في السياق العام إمكانية للفهم، إنه الوصول من الخاص إلى العام، من التفاصيل الصغيرة إلى الكل، الذي يمكن فهمه وإن بدا غير مفهوم.

ثالثاً : إن حيرة الممثلين والمخرج وكافة المنفذين، التي لم يكونوا يعانونها مع نصوص أخرى تكتب، تثبت بما لا يدع مجالاً للشك، أن ما جاء به تشيخوف إلى خشبة

المسرح، كان غريباً على المسرح في زمانه، بينما يؤكد النجاح الجماهيري لأعماله، أن الغريب الذي جاء به كان صحيحاً.

رابعاً : القصة تظهر أن تشيخوف كالأخرين لم يكن يملك يقيناً، هذه بدعته، وهذه عبقريته، وهذا هو الفن الذي سيسود من بعده ، أن امتلاك اليقين يضل، يحرماننا من - أو يوقفنا عن - أن نحاول أن نفهم ونحن نعرض ما يشبه الحياة، أي ما ليس مفهوماً.

ويكون تشيخوف لا يملك يقيناً، نستطيع أن نفهم القصة التالية، التي رواها ستنسلافسكى على غير ظاهرها.

في خريف (١٩٠٣) وصل أنطون بافلوفتش إلى موسكو مريضاً تماماً. ولم يمنعه هذا، مع ذلك، من حضور جميع تدريبات مسرحيته الجديدة تقريباً، وهي المسرحية التي لم يستطع أن يحدد لها عنواناً نهائياً في ذلك الوقت.

وفي هذه المرة أيضاً، مثلما من قبل، كنا نضطر أثناء التدريبات على مسرحية بستان الكرز، إلى انتزاع التعليقات والنصائح المتعلقة بالمسرحية من أنطون بافلوفتش

انتزاعاً، كأنما بكماشة، وبدت إجابته أشبه بالغاز ينبغي أن تحلها، لأن تشيخوف كان يهرب تجنباً لإلحاح المخرجين.

ولو أن أحداً رأى أنطون بافلوفتش، الجالس بتواضع فى مكان ما من الصفوف الخلفية أثناء التدريبات، لما صدق أنه مؤلف المسرحية، وباءت بالفشل كل محاولتنا لإجلاسه إلى طاولة المخرج، وحتى عندما أجلسناه أخذ يضحك، فلا تدرى ما الذى يضحكه : هل لأنه أصبح كالمخرج، يجلس إلى طاولة هامة؟، أم لأنه كان يعتبر طاولة المخرج نفسها لا داعى لها؟، أم لأنه كان يفكر فى طريقة يخدعنا بها ليعود إلى مخبئه؟.

كان يقول لنا آنذاك :

- لقد كتبت كل شيء، أنا لست مخرجاً، إننى دكتور.

وعندما تقارن مسلك تشيخوف أثناء التدريبات، ومسلك المؤلفين الآخرين، تأخذك الدهشة من التواضع الخارق لهذا الإنسان الكبير، والغرور اللا محدود للكتاب الآخرين، الأقل أهمية بكثير، فقد اقترحت على واحد منهم ذات مرة اختصار مونولوج طويل، زائف، متشعب فى مسرحيته، فرد على بإحساس مرير، وبالإهانة فى صوته :

- اختصر، ولكن لا تنس أنك ستحاسب أمام التاريخ.

وبالعكس، فعندما تجاسرنا واقترحنا على أنطون بافلوفتش شطب مشهد كامل - فى نهاية الفصل الثانى من بستان الكرز - أصبح حزيناً جداً، وشحب وجهه من الألم الذى سببناه له آنذاك، ولكنه بعد أن فكر وتمالك نفسه أجاب :

- اختصروه !..

ولم يوجه إلينا أى لوم بهذا الصدد فيما بعد أبداً .

هذه القصة يمكن أن نفهمها الآن، بأن تشيخوف كان يخلق أعماله وصولاً مما هو منتهى الخصوصية إلى السياق الكامل، وصولاً إلى المعنى الكلى للنص، ولهذا لم يكن لديه ما يحكم به حكماً يقينياً على هذه التفصييلة أو تلك، أنها دوماً - كل تفصييلة - هى



هكذا، أما لماذا هي هكذا؟، فهذا ما لا يكون متأكداً منه.

ويقول ستنسلافسكى مرة أخرى :

فى نهاية العرض (عرض الخال فانيا) أعرب (تشيخوف) عن ملاحظة واحدة فقط بخصوص رحيل استروف (الطبيب، أحد أبطال العرض كما سنتعرف عليه فيما بعد) إنه يصفر، اسمع .. يصفر!، الخال فانيا يبكى، أما استروف فيصفر!، فى هذه المرة أيضا لم أستطع أن أحصل منه على أكثر من هذا.

لقد رآه تشيخوف أثناء الخلق الفنى يصفر، لم يكتبها فى النص الموازى أو الملاحظات، لكنه استغربها حينما لم تتم على المسرح!!

إن مبدعين كثيرين من الممكن أن يتفهموا هذا الأمر، وإن بدا مستغرباً، ومبالغاً فيه بالتأكيد للبعض.

ولمن يبدو لهم الأمر مستغرباً، نوضح ما قصده ستنسلافسكى بجملته الاعتراضية فى هذه المرة أيضا، ذلك أن تشيخوف عندما عرضت النورس، قال لستنسلافسكى (١) (الذى كان يمثل دور تريجورين بالإضافة إلى إخراج العمل) :

- إنك تمثل بصورة رائعة، ولكن شخصاً غير الذى رسمته، أنا لم أكتب هذا.

فسأله ستنسلافسكى :

- وفيم الأمر إذن؟

- أنه يرتدى سروالاً كاروهات وحذاء مثقوباً.

ويقول ستنسلافسكى إن هذا هو كل ما قاله تشيخوف، عندما ألح عليه إلحاحاً ملحفاً، ليبين له ما يقصده :

- قلت لك سرواله كاروهات، ويدخن السيجار هكذا (وشرح كلامه بحركة غير

---

(١) لقد كان ستنسلافسكى شديد الأهمية فى ظهور إبداع تشيخوف المسرحى ظهوراً ناجحاً، مثلما كان كرم مطاوع عاملاً شديد الأهمية فى نجاح الفراقير ليوسف إدريس، بعد أن تحفظت تجاهها لجنة القراءة فى المسرح القومى، وكان د. محمد مندور واحداً من عناصرها، تحفظاً يقارب الرفض، ورفضها مخرجون كبار وقتها، منهم سعد أردش الذى وصف كرم مطاوع بأنه مجنون، ومن الممكن أن يخرجها (راجع فرفور خارج السور، لغالى شكرى)

بارعة).

هل يمكن فهم هذه الملاحظة، دون اللجوء إلى الحل السهل واعتبارها غريبة، إلا إذا قلنا إن تشيخوف رأى تريجورين على هذه الصورة التفصيلية أثناء الخلق الفني، ولهذا استغرب أى صورة أخرى حين رأى العرض.

لا يمكن الفهم إلا بهذا، وأيضاً لا يمكن فهم إصرار الكتاب فى القرن العشرين، على تحديد التفاصيل الصغيرة لأبطالهم، وللمواقف فى نص مواز ثرى، أو بمعنى آخر فى ملاحظات تفصيلية، لم يكن زمان تشيخوف قد تعارف عليها بعد.

\* \* \*

مرة أخرى لا يمكن اتهام المثلثى، فى أى عرض من العروض. المؤلف من الممكن أن يتهم (بأنه لم يتحر الصدق الفنى).

المخرج والمنفذون المبدعون و منهم الممثلون من الممكن أن يتهموا (لأنهم - فى العرض - لم يتحروا الصدق الفنى).

أما الأعمال الجيدة فلا بد وأن تصل، أن تفهم، أو يرى الجمهور فيها إمكانية للفهم، عوضاً عن أن الأعمال العظيمة تتضمن مستويات عديدة للتلقى، وإن كانت المتعة تتناسب طردياً مع ارتفاع مستوى التلقى، إلا أن فى كل مستويات التلقى متعة (شريطة التزام جميع عناصر العمل بالصدق الفنى، بما فيهم المثلثى، الذى يجب أن يحرص على تنمية ذائقته الفنية، و تثقيف قدراته الأخرى فى التلقى على أن يظل حريصاً على الحرص على براءته، على أن يتلقى دون إسقاط تعسفى).

لكننا قلنا إن هناك شيئاً لم يقله ستنسلافسكى، وإن كان قد عبر عنه أثناء كلامه عن الخال فانيا حين عرضت، لقد قال ستنسلافسكى :

الجمهور لم يعجب لا بالمسرحية، ولا بالأداء، وتطلب الأمر وقتاً طويلاً حتى يصل إبداع تشيخوف إلى قلوب النظارة، فى هذه المسرحية أيضاً .  
خل بالك من أيضاً هذه.

فالحقيقة أن مسرحيات تشيخوف كانت صدمة للجمهور.

كانت شيئاً لم يعتد عليه في المسرح.

لهذا لم يكن الجمهور مستعداً للتغاضى عن أية عيوب بالعرض، ولم تكن له قدرة أو وعى - إزاء التصور الجديد - لأن يتجاوز عيباً هنا أو هناك، فالعيوب كانت تجعل الأمر مستغلقاً عليه تماماً، بل كانت قادرة على أن تجعل الإيقاع مترهلاً، مما يفقد الجمهور قدرته على المتابعة أيضاً، ومن ثم تتزايد إمكانية ألا يفهم، وأن يبقى الأمر، كل الأمر، صندوقاً لا يمكن فتحه.

إن مسرحيات تشيخوف الأربع الكبرى حين مزقت وسادة الاعتياد، أقلقّت راحة الجمهور. وجمهور قلق لا يستطيع التواصل إلا إذا أخذه العرض المسرحى أخذاً.

يأخذه بالصدق الفنى فى التأليف.

ويأخذه بالصدق الفنى فى التنفيذ.

ويأخذه، حين لا يجد الجمهور لحظة تنوير فى المسرحية، فيعتقد أن هذه اللحظة لا بد وأن تصنع على يديه هو، ويرضى بذلك.

ولقد جاء نجاح المسرحيات فيما بعد نتيجة لانضباط التنفيذ، ورضاء الجمهور بأن يقوم بدوره، فى تعميق التلقى.

عرف الجمهور أن فى الصدمة إمتاع، إمتاع يحثه على المعرفة، ومحاولة المعرفة - كالمعرفة - متعة.

المعرفة متعة فنية.

هكذا نجحت نصوص تشيخوف فى العروض التالية.

\* \* \*

وأخيراً، إننى وأنا أقرأ النورس، وأقرأ ما كتبت عنها وحولها، كنت استشعر وكأن قلبى كان مع تشيخوف، ذلك أن تشيخوف، الذى رفض إدراج مسرحيات أخرى فى أعماله الكاملة، كما قلنا من قبل، ظل يعتبر هذه النورس ابنه المريض، ومن ثم الحبيب... أما لماذا كان الابن مريضاً، فهذا ما حاولنا شرحه.. ولماذا كان حبيباً ؟،



فلأن تشيخوف كان يعرف إمكانيات ابنه المريض هذا.

ولقد كان قلبى مع تشيخوف، لأنه أيضا كان يتصرف حيال الأمر، تصرفات تشبه تصرفات شخصياته، فمرات يعلن يأسه قائلاً : أنا لست مسرحياً.. أنا دكتور ، ومرة يرفض رفضاً تاماً أن يعاد إخراج المسرحية فى مسرح الفن، بينما فى داخله يتمنى هذا الأمر، ويتمنى لهذا الأمر أن ينجح، كان يتأرجح بين ثقة فى النفس، وثقة مهتزة فى النفس، أو فى قبول الآخرين لهذه النفس الواثقة، وكان من الممكن أن يكتب عليه ما كتب على شخصياته، أن يوافق مسرح الفن على ألا يقدم المسرحية، ويعانى هو فشلاً مؤيداً، يظل متأرجحاً بين كونه قدراً محتوماً، أو مسئولية يتحملها شخصياً !.

إن سلوك تشيخوف هذا يبين مدى صدقه فى تصوير شخصياته.

لقد عرف أنه يتصرف مثلها، ولهذا صدق الغريب فى تصرفاتها.

ولأنه صدق الغريب فى تصرفاتها، نقلنا إلى الأمام، من مسرح اليقين، إلى محاولة الفهم فيما لا يبدو مفهوماً (ومرة أخرى نصرّ على أن نقول محاولة).

أكثر من ذلك كان قلبى معه، لأن نجاح النورس، جعلنا أمام تشيخوف آخر، كنا نتمنى ظهوره، تشيخوف الواثق من اتجاهه الجديد، والذى أنتج لنا الخال فانيا والشقيقات الثلاث ورائعته بستان الكرز ، ولم يسعه القدر ليقدّم لنا المزيد.

لقد ترك نفسه ليفعل به الآخرون ما يشاءون.

ونجح فى الكثير.

وتعرض - وتعرضنا معه - لضربة قدرية قاصمة من الموت.

مثله، مثل شخصياته.(١)

ثانياً : الخال فانيا

الخال فانيا هذه هى الكتابة الثانية لمسرحية شيطان الغابة ، ولم تكن إعادة

---

(١) فى علم النفس الآن اتجاه جديد، يدعو الطبيب والمحلل النفسيين إلى تفهم أنفسهم لكى يستطيعا أن يفهما مرضاهم وهكذا الفن، إن فنانا لا يتمعن فى نفسه هو يصعب عليه أن يفهم تصرفات من يراقبهم حوله (أقول يفهم، وهى غير يفهم بالتأكيد).

الكتابة هذه إلا لأن تشيخوف أحس أنه تورط في شيطان الغابة في دراما جارفة متخمة، منساقاً - وهو كاتب القصة القصيرة العبقرى - وراء ما كان يقرأه عن، ويراه في، المسرح لكنه أحس بأن هذه الدراما العنيفة، كما يقول الرمزيون الفرنسيون تعود ذهن المتلقى (قارئاً كان أو مشاهداً) البلادة والاتكال على غيره في معرفة الأشياء، وهي تقف بالمتلقى عند ظاهر الأشياء، وقوفاً خاطفاً وفقيراً.

ولم يكن هذا ما أراده تشيخوف في قصصه القصيرة .

وكان أيضاً - فيما أظن - ما لا يريده في المسرح .

كانت لديه تجربة النورس التي حاول فيها ما لم يستطعه في شيطان الغابة ، وكان فشلها الأول شيئاً محبطاً، وإن كانت بعض إمارات الثقة ظلت تتلاعب في داخله، إذا لم يعتبرها إلا ابنه المريض ومن ثم الحبيب ، كما قال ستنسلافسكى، لكن نجاح المسرحية في إخراجها الثانى (كما وضعنا من قبل)، شجع تشيخوف على أن يعيد كتابة شيطان الغابة بالطريقة التي توصل إليها عندما (ولنقل) أعاد كتابة النورس، قبل عرضها الأول لكي يجنبها التخمة، وحدة التصاعد الدرامى الذى خطف الأبصار عما فيها من عمق، أو قضى على عمقها بسلاح اللهاث المسرحى وراء ما نظنه مفهوماً.

لكننا يجب أن نقول ربما، فنحن نستقى ما قلناه مما قرأناه عن حالته النفسية المستبشرة بعد نجاح النورس ، تلك الحالة التي تؤكد تفاوله بأن الجمهور من الممكن أن يعجب بمسرحه، وهى الخطوة الأولى - التي لا مفر منها، لكي يستوعب الجمهور تلك الحالة التي لا يستطيع تشيخوف نفسه الفكاك منها، أثناء عملية الخلق، والتي لا يريد للجمهور أن ينفلت ناجياً منها في لحظات التلقى، وما بعدها .

إنها حالة الرغبة فى أن نفهم بينما نحن نعاين ما ليس مفهوماً، بينما نحن نرمى عن كواهلنا ما كنا نتصور أننا نفهمه .. فهو كان متأكداً - فيما يبدو - أن هذا التصور - كما قيل - أوقفنا عند ظواهر الأشياء، وقوفاً خاطفاً وفقيراً، ولا جدوى ولا طائل وراءه .

فى الخال فانيا نحن مرة أخرى فى بستان .

ما حكاية البستان هذه ؟ .

إن البستان - هذا - موجود فى كل مسرحيات تشيخوف الأربع الكبرى (والتي

رضى عنها رضاء تاماً، ولم يسعفه المرض ليقدم غيرها، إذ عجل بموته.  
ما حكاية البستان هذه؟

كثيرون من يسارعون - عند تلقيهم للأعمال الفنية الراقية - إلى البحث عن رمز، والبستان يصلح رمزاً، لكن البستان، في مسرحيات تشيخوف، وفيما أظن، أكبر من كونه رمزاً (وقد أوضحنا رأينا من قبل في موضوع الرمز هذا) إنه إيماءة من النص إلى وجود إمكانيات الفرحة والشبع والسعادة، وتشيوخوف لا يتركنا نرتاح لهذه الإيماءة، صحيح أنها موجودة، لكنه منذ بداية البداية يسعى لأن يقول لنا في البستان الجميل، على لسان استروف الطبيب (والطبيب هو الآخر كالבستان موجود - غالباً - في مسرحيات المؤلف - الطبيب - وهو يستخدمه كزائر عابر للمكان يستطيع أن يحكم عليه قبل أن نراه، ويستطيع أن يشارك في الحكم عليه ونحن نراه) ليقول بهجتنا وسط هذا الجمال الواعد، ويفهمنا أننا برغم الإمكانيات الكامنة الرائعة، لا نستطيع أن نجنى فرحاً أو شبعاً أو سعادة، كلها أمامنا وفي متناول أيدينا :

- الجو خائف.

ويقول الطبيب استروف، وفي البداية أيضاً:

خلال عشر سنوات أصبحت شخصاً آخر (..) ولم يكن عندي يوم فراغ واحد، فكيف لا أهرم، ثم أن الحياة بحد ذاتها مملة، حمقاء، قذرة بشدة كالمستنقع!، لا ترى حولك سوى أناس غريبى الأطوار، فقط غريبى الأطوار، وعندما تعيش بينهم، عامين أو ثلاثة، تصبح أنت نفسك شيئاً فشيئاً، ودون أن تلاحظ، غريب الأطوار، قدر محتوم .

ويستطرد :

هل سيذكرنا بكلمة طيبة أولئك الذين سيأتون بعدنا بمائة أو مائتى عام، والذين نشق لهم الطريق الآن؟ .. لن يذكرونا ياداده ! .

البستان إذن موجود، لكن البشاعة تحتل كل هذا الجمال، وتغتصب الوعد بالفرح والشبع والسعادة .



وأيضاً - مرة ثانية بعد النورس - نحن فى مواجهة زيارة تتسبب فى اضطراب ما اعتاده الناس، الأمر الذى يمكن أن يدفعهم إلى إعادة التفكير فى حياتهم، فالاعتقاد والرتابة يقتلان الرغبة فى التوقف والمعاناة والتبیین .

والضيف، الذى جاء، ليس غريباً عن المكان، بالرغم من أنه كان من المفترض أن يكون كذلك، وهذه أولى المفارقات الخطيرة للنص، فالضيف - الأستاذ سيريبيرياكوف - الذى لا يعامل على أنه ضيف، كان متزوجاً من المرحومة أخت الخال فانيا، والبستان والبيت قدما له بائلةً للزوجة، لكن المكان - وهذه طبيعة الأمور، فى روسيا فى ذلك الوقت - آل بوفاة الزوجة إلى ابنتها (وهى ابنته أيضاً) سونيا، هذا الضيف - كما يصمم الخال على وصفه - يجىء مع زوجة جديدة شديدة الجمال تصغره بسنوات عديدة، ولعلها هى التى تجعله ضيفاً، فمن المفترض وهو الأستاذ الذى يكتب فى الفن، والمتزوج من زوجة جديدة، أن يترك البستان والبيت لابنته من زوجته الأولى، وأن يستمر فى شق طريقة الناجح، بعيداً، فإذا ما جاء إلى المكان، جاء ضيفاً.

لكن نص تشيخوف يصور لنا وضعاً غريباً، إذ يعلمنا أن الحماة والابنة والخال، يعملون - الكل - بجد، ويحرمون أنفسهم من كل شئ، لكى يرسلوا للأستاذ، عائد كل ما تلتجه الضيعة، لماذا، لأن الأم (الحماة) مؤمنة بالأستاذ وعبقريته، وكذلك الخال، أما الابنة الدميمة، التى لا أمل لها فى الزواج كما يبدو، فإن دور المضحية من أجل أبيها يستهويها، حتى إشعار آخر، لا تبدو له أية بوادر مشجعة .

الآن يجىء الأستاذ، الذى لا يفكر فيما يفعله الآخرون من أجله، ويعتبره حقاً لا يجب أن يماريه فيه إنسان، ذلك أنه مشغول بعمله الدائم عن التفكير فى أى شخص آخر، أو أحوال أخرى، يجىء ليقیم إقامة كاملة ونهائية، ذلك أن ما يرسلونه له لم يعد يكفى تكاليف إقامته بالمدينة .

الأستاذ يجىء هذه المرة ومعه القنبلة شديدة الانفجار - يلينا أندرييفنا - زوجته الشابة الحسنة التى لم يتجاوز عمرها السابعة والعشرين .

وهذه الزوجة يقلب سحرها المتفجر الأمور كلها - فى الضيعة - رأسا على عقب..  
يصنع أمواجاً هادرة فى نهر الرتابة، والاعتیاد، واللامعقول الذى لم يكن أحد  
مستعداً لمناقشته، وها هو ذا الخال فانيا، منذ البداية يؤكد :

- منذ بدأ الأستاذ يعيش هنا مع قرينته، اختل نظام الحياة.

مرة أخرى (بعد النورس) يضعنا تشيخوف فى دوامة من أناس يمثلون - حين  
رفعت عن أعينهم غشاوة اعتيادهم للحياة كما هى - خطوطاً متوازية لا يمكن أن  
تقابل، بين أناس كلهم محبطون بعضهم يدمر بعضاً، بوعى وبدونه، وبدون وعى  
أكثر، وبعضهم يقبل أن يتم تدميره عن جهالة أو عن استسلام.

مرة أخرى كل الأبطال متعلمون، لا حجة لهم.

ومرة أخرى يرفع تشيخوف لافتته الأثيرة على مسرحيته، نحن نقبل الشفقة، لكننا  
لا نقبل حزناً لا يستأهله أبطالنا.

\* \* \*

الخال فانيا ، الذى يؤكد على أنه أضاع عمره، يعمل فى الضيعة كالبغل على حد  
تعبيره، ويرسل كل ما تأتى به من عائد للأستاذ سيريبرياكوف فى المدينة، لم يحس  
بضياع عمره إلا عندما رأى هذا الحسن الفائق الذى امتلكه الأستاذ دون وجه حق،  
حين رأى الزوجة الشابة الجميلة.

- كنت أنا و سونيا (ابنه الأستاذ) نعتصر هذه الضيعة حتى آخر قطره، كنا  
كالكولاك (الفلاحين الذين يسخرهم الإقطاعى فى أرضه، ويستغل قوة عملهم)،  
نتاجر فى الزيت والحمص واللبن الرائب، لا نأكل حتى الشبع، لكى نجمع من  
الكوبيكات (عملات معدنية صغيرة) آلاف الروبلات، ونرسلها إليه (الأستاذ)، وكنت  
أفخر به ويعلمه، كنت أعيش وأتنفس به، كل ما كان يكتبه أو يتفوه به بدا إلى  
عبقرياً!!

الخال فانيا هذا، تغير رأيه فى الأستاذ تماماً بتأثير الزوجة الحسنة التى امتلكها (الأستاذ)، صار يرى سيربيرياكوف بنظرة أخرى :

- إنه نكره تماماً، لا شىء، فقاعة صابون، وأنا خدعت، وكما أرى خدعت بغباء .  
وهو الذى كان يرسل له - عن رضاء كامل - كل قطرة من عصير الضيعة، صار لا يطيقه ويقول :

- أستاذ متقاعد، أتدرى، عجوز، أعجف، فسيخة مقددة متعلمة، يعانى من النقرس والروماتيزم والصداع، ومن الغيرة والحسد انتفخت كبده،.. وتعيش هذه الفسيخة المقددة فى ضيعة زوجته الأولى، يعيش مرغماً، لأنه غير قادر على تحمل تكاليف الحياة فى المدينة .

وهو أيضا الذى كان يرى كل ما يكتبه الأستاذ أو يتفوه به عبقرياً، أصبح يقول :  
- شخص يقرأ، و يكتب عن الفن طوال خمس وعشرين سنة، وهو لا يفقه فى الفن شيئاً على الإطلاق، طوال خمس وعشرين سنة يلوك أفكار الآخرين حول الواقعية والناشورالية (الطبيعية) وغيرها من السخافات، خمس وعشرون سنة يقرأ ويكتب عما هو معروف من زمان للأذكىاء، وغير ممتع للأغبياء، وإذن، فهو طوال خمس وعشرين سنة يطحن الماء، وفى الوقت نفسه، فأى غرور!.. أى ادعاء!، لقد تقاعد ولم يعد يعرفه إنسان واحد، إنه نكره، وإذن فقد شغل طوال خمس وعشرين سنة مكاناً ليس له، ولكن انظر كيف يسير، كأنه شبه إله !.

وهو يعترف بأنه يحسد الأستاذ وهذا هو السر الذى فتح عينيه، يقول للطبيب :  
- أحسده، وأية حظوة لدى النساء!، لم يحظ دون جوان واحد بمثل هذا التوفيق التام!، زوجته الأولى، أختى، مخلوق وديع، رائع، نقية كهذه السماء الزرقاء، نبيلة، سمحاء، كان لها من العشاق أكثر مما لديه من التلاميذ.. أحبته كما لا يحب إلا الملائكة الأطهار أمثالهم من الرائعين الأتقياء، وأمى، حماته، مازالت تعبدته حتى الآن، وإلى الآن مازال يبعث فيها الرعب المقدس.. وزوجته الثانية حسنة، ذكية - قد



رأيتها لتوك - تزوجته وقد أصبح عجوزاً، ووهبته شبابها وجمالها، وحربتها، وألقها،  
مقابل ماذا؟، لماذا؟.

ويحسده أيضاً لأن زوجته لا تخونه :

- خيانة الزوج العجوز الذى لا تطيقه شىء لا أخلاقى، أما قهر الشباب المسكين  
والمشاعر الحية فليس شيئاً لا أخلاقياً!!

إنه لم يبدأ فى كراهية الأستاذ وحده، ورؤية مثالبه، أن شيئاً مشابهاً يحدث له تجاه  
نفسه، وقد رأى نفسه، الذى كان يعمل كالنحلة، أو كالبغل، كما يقول هو، عاجزاً  
تماماً عن العمل لقد أصبح نحلة من نوع آخر، نحلة هائمة طوال اليوم حول الزوجة  
الندية، تحاول أن تلتقط من كأسها الرحيق، تاركاً العمل لسونيا ابنة أخته، التى لم تعد  
تحتمل كل ما هو ملقى على كتفها ومعلقاً فى عنقها.

- ليس لدى جديد أحكيه، كل شىء قديم، أنا مثلما كنت، بل أصبحت أسوأ، فقد  
تكاسلت، ولا أفعل شيئاً، فقط أتذمر كالعجوز المزعج.

وعندما تقول له أمه إنه كان شخصية مشرقة يقول :

- أوه طبعاً، كنت شخصية مشرقة لا تنشر نورها على أحد.

لقد كره ماضيه وحاضره ونفسه، وتشعر يلينا الزوجة الشابة للأستاذ العجوز  
بالأمر، وتنتقد سلوك الخال فانيا، فيرد:

- وما العمل إذا كنت أمقته !.

ويعترف الخال للحساء الشابة بحبه لها، ويطلب منها، إذا كانت فرصته فى الشعور  
المتبادل ضئيلة، تساوى صفراً، ألا تصده عنها، وهذا وحده سيكون أعظم سعادة له،  
فلا ترد إلا بكلمة واحدة تحمل كثيراً من المعانى :

- يا للعذاب !.

ويسرف الخال فى الشراب، ليغرق أحزانه على كل الفرص الضائعة، وأهمها أن  
ينال هذه الحساء الشابة :

- منذ عشر سنوات قابلتها - الزوجة الحسنة الشابة - عند المرحومة أختي، كانت آنذاك في السابعة عشرة، وكنت في السابعة والثلاثين، فلماذا لم أقع آنذاك في هواها وأخطبها؟، كان ذلك ممكناً جداً، ولكانت الآن زوجتي.. نعم.. كنا استيقظنا الآن معاً بسبب العاصفة... هي فزعة من الرعد وأنا أضممها، إلى صدري، وأهمس : لا تخافى، أنا هنا، أوه، يالها من أفكار مدهشة ما أروع ذلك !.

ويصرخ لسان عذابه:

- أنا لا أنام الليل من الأسى، من الغيظ، لأنى أهدرت بحماقة ذلك العمر، الذى كان بوسعى أن احصل فيه على ما تحرمه على الآن شيخوختى.

ويقول فى لوعة:

- ليس لدى ماض، لقد بددته بحماقة على التفاهات، والحاضر فظيع فى لا معقوليته، هذه هى حياتى وهذا هو حبنى.

وينطق الأسى فيه:

- فى جو كهذا يحلو الانتحار شوقاً.

أنه فى الحقيقة لم يعد يفعل إلا التمسك بالخمير :

- عندما لا توجد حياة حقيقية، يعيش الناس على السراب، إنه على الأقل أفضل من لا شىء.

وهو يعرف أن السراب سراباً، ويمضى وراءه:

- على الأقل أشعر بما يشبه الحياة.

\* \* \*

أما الأستاذ، (الذى جاء بعروسه الشابة ليقطب حياة الجميع رأساً على عقب، وينزع عن أعين الجميع غشاوة الاعتياد، فتواجههم فى المرايا صور حياتهم التى لا تطاق)، فهو دائم الشكوى من المرض والتذمر، من الروماتيزم، ومن ضيق التنفس :

- يا لها من شيخوخة فظيعة، ملعونة، تبا لها، عندما أصبحت عجوزاً، أصبحت

اشمئز من نفسى، ولعلكم جميعاً تشمئزون من النظر إلى .

وعندما تقول له الزوجة الشابة، التى فيما يبدو لم يغير مجيئها الجميع وحدهم، بل غيرها هى أيضا :

- أنت تتحدث عن شيخوختك بنبرة وكأنما كلنا مذنبون فى أنك عجوز.

يرد، مشعراً إياها بالذنب :

- أنت أول من يشمئز منى، طبعاً أنت على حق، لست أحمق، وأفهم، أنت شابه، عفية، جميلة، ترغبين فى الحياة، أما أنا فعجوز، جثه تقريباً، وماذا؟، أظلليننى لا أفهم؟، من الحمافة أننى ما زلت أحيا إلى الآن، لكن اصبروا، قريباً سأريحكم جميعاً، لم يبق أمامى الكثير.

- أنت ترهقنى، أرجوك اسكت.

- واذن فبسببى يرهق الجميع ويسأمون، ويهلكون شبابهم، وأنا الوحيد الذى أتمتع بالحياة، وأشعر بالرضا، طبعاً، طبعاً.

ويبكى الأستاذ نفسه، واضطراره إلى الحياة فى تلك الضيعة، برغم أن حياة الضيعة ومن فيها، تبدلت لتلبى رغباته ليلاً ونهاراً.

- تعمل طوال عمرك من أجل العلم، وتألف غرفة مكتبك، وقاعة المحاضرات، والرفاق المحترمين... وفجأة تفيق فتجد نفسك دونما سبب فى هذا اللحد، وترى كل يوم أناساً أغبياء، وتسمع أحاديث تافهة... أنا أريد أن أعيش، أنى أحب النجاح، أحب الشهرة والصخب، أما هنا، فكما فى المنفى، كل لحظة تحن إلى الماضى، وتراقب نجاح الآخرين، وتخاف الموت، لا أستطيع، لا أحتمل!، وفوق ذلك لا يريدون أن يغفروا لى شيخوختى.

والأستاذ الذى يشعر بعداء جميع من حوله له، يرفض أن يقابل الطبيب الذى يأتى كل يوم من أجله، بل يجىء كلما ادعى هو أن الآلام تحاصره وتسكنه، ويشكك فى قدراته الطبية إنه يفهم فى الطب كما أفهم أنا فى الفلك .

وهو لا يريد أن يبقى مع الخال فانيا فى مكان واحد، لكى تستريح زوجته وابنته



بعض الوقت :

- يا عزيزتى لا تتركينى معه ... سيرهقنى بالحديث.

بل ويعرف أن ابنته التى تتحمل كل العمل وحدها، بعد أن خلع الخال فانيا يده من كل الأمور، تتبرم من إلحاحه فى تعذيب الجميع.

يعرف كل شىء، لكن أحداً لا يعرف تلك القنبلة الجديدة التى يرتب لتفجيرها بعد قليل، وكأن قنبلة واحدة (مجيئه وزوجه الجديدة الشابة) ليست كافية فى حياة كل هؤلاء التعساء !!.

\* \* \*

أستروف الطبيب، الذى نتصور أنه يأتى يومياً من أجل الأستاذ سيريرياكوف، إلى أن نعلم السبب الحقيقى من وراء وجوده وسط الأسرة على الدوام، يعلن تدمره من الحياة، ومن نفسه ومن الناس منذ اللحظة الأولى، بل يعتمد عليه النص فى تحديد جوه الكتيب منذ البداية، برغم نضارة البستان الذى يأخذ بأعين المتلقين.

- فى إحدى مسرحيات استروفسكى يوجد شخص بشوارب كبيرة، ومواهب قليلة، هذا هو أنا.

كل هذا الحنق على نفسه وعلى الناس والأشياء، فى وقت يستطيع فيه بما لديه، وبما يعمل أن يباهى الجميع، حتى الأستاذ نفسه !.

- عندى ضيعة صغيرة، لا تزيد على ثلاثين ديسياتينا، ولكن إذا كنت تهتمين (يا يلينا) فعندى بستان نموذجى، ومشتل لن تجدى مثله على بعد ألف فرسخ، وقريباً منه غابة حكومية، الحارس هناك عجوز، مريض دائماً، ولذلك فأنا فى الواقع أتولى جميع الأعمال.

إنه يجد لنفسه مهمة فى الحياة، فإلى جانب الطب الذى يخدم به مجتمعه، يمارس حماية خاصة للغابات.

- الغابات الروسية تنهاوى تحت ضربات الفئوس، وتهلك مليارات الأشجار، وتقفر

ملاجئ الوحوش والطيور، وتغيض وتجف الأنهار، وتختفى إلى غير رجعة المناظر الطبيعية الرائعة، وكل ذلك لأن الإنسان كسول، لا يجد من العقل ما يكفي لكي ينحني ويلتقط الوقود من الأرض (..). ينبغي أن يكون المرء برياً جاهلاً لكي يحرق في المدفأة هذا الجمال، ويدمر ما لا يستطيع أن يخلقه، لقد وهب الإنسان عقلاً وقوة، لكي يضاعف ما أعطى له، لكنه إلى الآن لم يبدع، بل دمر.. الغابات تتناقص، والأنهار تجف، والطيور البرية اختفت، والمناخ فسد، ومع كل يوم تصبح الأرض أفقر وأقبح (..). عندما أمر بجوار غابات الفلاحين التي أنقذتها من الاجتثاث، أو عندما أسمع حفيف شجيراتي الفتية، في الغابة التي غرستها بيدي، أدرك أن المناخ جزئياً تحت سيطرتي أنا أيضاً، وأنه إذا أصبح الإنسان سعيداً بعد ألف عام فسأكون أنا - إلى حد ما - أحد المتسببين في ذلك.

يا الله ! رجل يستطيع الفخر لكل ذلك، يفقد الرضا عنه، وعن نفسه، لسبب بسيط، هو الزوجة الشابة، التي جاءت في غفلة، فلا يتورع عن الرضا بأن يباد الآخرون أمامه، أو أن يصاب بالبلادة تجاه الآخر؟!، ليعود يتساءل في ضجر:

- الله وحده يعلم ما هي مهمتنا الحقيقية.

هل الإنسان ضعيف إلى هذا الحد؟!

نعم هو ضعيف إلى هذا الحد!!!.

هذه هي المشكلة، ومن المشكلة ينبع الحل.

مع المنقلبين، ينقلب الدكتور أستروف على الأستاذ، ويعلن أنه يشك في أنه ليس مريضاً كما يزعم، يشك في أنه مريض، ويقرر أنه بروشتاته التي حصل عليها من خاركوف، ومن موسكو، ومن تولا، قد أضجر المدن كلها بنقرسه !، ومثل الخال فانيا، يغرق الدكتور أستروف نفسه في الخمر.

- عادة اسكر هكذا مرة واحدة في الشهر، وعندما أكون في هذه الحالة، أصبح وقحاً وصفيقاً إلى أقصى حد، عندئذ لا أبالي بشيء !، أقدم على إجراء أصعب العمليات، وأجريها على أروع ما يكون.. أرسم أعرض الخطط للمستقبل، وعندها لا

أبدو لنفسى غريب الأطوار، وأومن بأننى أعود على البشرية بفائدة عظيمة ... عظيمة  
!، وفى هذه اللحظات يصبح لدى نظامى الفلسفى الخاص، وتبدون لى جميعاً يا  
إخوتى مجرد هوام .. ميكروبات.

ومع سونيا (ابنة الأستاذ من زوجته الأولى) التى تحب أستروف، وتحاول إظهار  
حبها له، دون أن تتلقى أى رد فعل مشجع منه، تأتى سيرة الزوجة الثانية الشابة  
للأستاذ، وينتقدها أستروف :

- كل شىء ينبغى أن يكون جميلاً فى الإنسان، الوجه والصفات والروح، والأفكار،  
هى جميلة ما فى ذلك شك، ولكن... إنها فقط تأكل وتنام - وتترىض، وتسحرنا  
جميعاً، بجمالها.... ولا شىء أكثر، ليس لديها أية التزامات، والآخرى يعملون من  
أجلها... أليس كذلك؟!، إن حياة الفراغ لا يمكن أن تكون طاهرة... وعلى العموم  
ربما أكون متشداً فى أحكامى، أنا غير راضٍ عن حياتى، مثل خالك فانيا، وكلانا  
نصبح متأففين..

- وهل أنت غير راضٍ عن حياتك؟

- أنا عموماً أحب الحياة، لكننى لا أطيق حياتنا الإقليمية، الروسية، الثقافة،  
واحترقها بكل ما فى روحى من قوة، أما فيما يخص حياتى أنا الشخصية، فأقسم لك  
ليس فيها أى شىء طيب (..). أننى أعمل - وأنت تعرفين ذلك - كما لا يعمل أحد فى  
الناحية، والقدر يرمينى بمصائبه دون توقف، وأحياناً أعانى بصورة لا توصف، غير  
أنه ليس لدى ضوء فى الأفق، لم أعد أنتظر شيئاً لنفسى، ولا أحب الناس.. منذ وقت  
طويل لم أعد أحب أحداً (..). الفلاحون متشابھون جداً، ومتخلفون، ويعيشون فى  
القفارة، أما المثقفون فمن الصعب التفاهم معهم، أنهم يسببون لى الإرهاق، وكلهم،  
معارفنا الطيبون، سطحىو التفكير، سطحىو المشاعر، ولا يرون أبعد من أنوفهم،  
بالاختصار أغبياء، أما ذوو الأهمية فيهم، والأكثر ذكاء، فمصابون بالهستيريا،  
مهمومون بتحليل الذات وردود الفعل.. أنهم يتأففون، ويحتدون، ويفترون على نحو  
خطير، يقتربون من الشخص بحذر، وينظرون إليه شزراً، ويصدرون الحكم : أوه



هذا سيكوباتي، أو هذا ثرثار، وعندما لا يجدون الالفة المناسبة لإصاقها على جبينه، يقولون : هذا شخص غريب، غريب (..) لم تعد هناك نظرة بسيطة، صافية، حرة، إلى الطبيعة والناس..

وتطلب منه سونيا ألا يشرب، فيعدها بأنه لن يشرب مرة أخرى في حياته :  
- فلنواصل، أقول إن زملي ولي، تأخرت.. هرمت، هدنى العمل، تبذلت، وتبلدت كل أحاسيسي، ويبدو أنه لم يعد في مقدوري أن أتعلق بإنسان (..) أما الشيء الوحيد الذي مازال يشدني فهو الجمال، لا أستطيع أن أكون لا مبالياً تجاهه، يخيل إلي أن يلينا أندرييفنا (الزوجة الشابة للأستاذ) لو أرادت لاستطاعت أن تسلبني رشدي في يوم واحد، ولكن ذلك لن يكون حباً، أو تعلقاً..

ويغطي عينيه براحته وينتفض.

- ماذا بك.

- أبدأ.. في الصيام الكبير مات أحد مرضاي تحت البنج.

وتلف سونيا وتدور لتحصل على إجابة تريحتها :

- لو أن عندي صديقة، أو أختاً صغيرى، ولو أنك عرفت أنها.. لنفرض.. أنها تحبك، فماذا كنت تفعل؟..

- لا أعرف.. أعتقد لا شيء، كنت أفهمها أنني لا أستطيع أن أحبها...

هل هذا هو الكلام الحقيقي؟، أم أن هذا هو الكلام الذي يخفى الكلام الحقيقي؟، أم هو كلام من لا يعرف ماذا به، وبالتالي كيف يعبر عنه؟

ويرحل، لكنه لا يستطيع إلا أن يعود يومياً.

وعندما تحاول يلينا (الزوجة الشابة) أن تخبره بما تعجز سونيا عن إخباره به.. يقول لها:

- ماكرة!، لنفرض أن سونيا تعاني (..) ولكن ما معنى استجوابك هذا؟...

أرجوك لا ترسمي الدهشة على وجهك، فأنت تعرفين لماذا آتى إلى هنا كل يوم...  
- لا أفهم شيئاً.

- لمسة جميلة ناعمة.. أنت بحاجة إلى ضحايا.. ها أنا ذا طوال شهر كامل لا  
أعمل شيئاً، هجرت كل شيء، وأبحث عنك بينهم.. وهذا يعجبك جداً، فماذا بعد؟..  
إننى مهزوم، وكنت تعرفين ذلك حتى قبل الاستجواب.  
ويعقد ذراعيه على صدره وينكس رأسه :  
- سمعاً وطاعة، خذنى، كلينى..  
وترد يلينا :

- أوه أنا أفضل وأسمى مما تظن.. أقسم لك.

\* \* \*

يلينا انشابة الجميلة التى تزوجت من الأستاذ العجوز، وجدت نفسها، باضطراب  
زوجها إلى الحياة فى الضيقة فى موقف غريب.

- آه، تم غسل، ومال، الجميع يذمون زوجى، والجميع ينظرون إلى برثاء : يا  
لللبائسة، زوجة عجوز!، هذا الإشفاق على، أوه كم أفهمه!، مثلما قال أستروف الآن :  
كلكم تهلكون الغابات بلا تبصر (ويريدون بشفقتهم أن يهلكوها كما يهلكون الغابات)  
وعما قريب لن يبقى شيء على وجه الأرض، وهكذا تهلكون الإنسان بلا تبصر،  
وعما قريب لن يبقى على وجه الأرض بفضلكم لا وفاء ولا طهارة، ولا قدرة على  
التضحية بالنفس، لماذا لا تستطيعون أن تنظروا بلامبالاة إلى امرأة ليست لكم؟، لأن  
فى داخل كل منكم، وذلك الطبيب على حق، يقبع شيطان دمار، أنتم لا تشفقون على  
الغابات ولا على الطيور، ولا على النساء، ولا على بعضكم البعض.

وتتكلم عن الطبيب فى نفس الوقت (قبل أن يعترف لها بحبه بنغمة أخرى وبنبرة  
مخالفة):

- هذا الطبيب وجهه مرهق، عصبى، وجه ظريف، يبدو أنه يعجب سونيا، إنها

متيمة به، وأنا أفهمها.... منذ أن حضرت جاء إلى هنا ثلاث مرات، ولكنى خجولة، فلم أتحدث معه كما ينبغي ولا مرة، ولم أأطفه، وظن أنني شريرة.  
ساعتها يعترف لها الخال فانيا بحبه، فلا ترد إلا بكلمة واحدة :  
- يا للعذاب !!

هذه الزوجة الجميلة يعذبها زوجها أيضا، وكأنها السبب في أنه عجوز، وفي أنه عاجز عن إرضائها، وهو يلعب لعبة المريض، الذي يشمئز منه الجميع، ويتمنون موته، ليطاردها بإشعارها دوماً بالذنب :

- لقد تعذبت معه، لا أكاد أقوى على الوقوف ( .. ) لا توفيق في هذا البيت (يا خال فانيا) أمك تحتقر كل شيء، ما عدا كتيباتها والأستاذ، والأستاذ مستفز، لا يثق في، ويخاف منك، سونيا غاضبة من أبيها، غاضبة منى، ولا تحدثنى منذ أسبوعين، وأنت تمقت زوجي، وتحتقر أمك علانية، وأنا مستفزة، وكدت أبكى اليوم عشرين مرة، لا توفيق في هذا البيت.  
ويرد الخال فانيا :

- دعينا من هذه الفلسفة !.

- أنت يا إيفان بتروفتش متعلم وذكى، ومن المفروض أن تفهم أن العالم يهلك لا من اللصوص، ولا من الحرائق، بل من الحقد والعداوة، من كل هذه الضغائن الصغيرة القافهة... الأجدرك ألا تتذمر، بل أن تصلح بين الجميع.  
ويأتيها الجواب الصاعق :

- فلتصالحيني مع نفسي أولاً يا عزيزتى !

ويرتمى الخال فانيا على يدها ليقبلها، ويعترف لها بحبه، وهكذا يكون قد أحكم الحصار تماماً على الزوجة الشابة، ذلك الحصار الذى ربما يقودها إلى ما تهرب هي منه، إعجابها، الذى تحاول أن تتجاهله، بالطبيب.

وفي محاولة يائسة، أو مأكرة، فالأمر فى هذه اللحظة سيان، تحاول إصلاح



الموقف، مع سونيا، ابنة الأستاذ، وهى تعرف أنها - سونيا - متيمة بحب الدكتور :  
- إلى متى ستظلين غاضبة منى، لم تتسبب أى منا فى أذى الأخرى، فلماذا نتعادي؟.

وبرغم أن سونيا التى يلوح لها أمل كاذب كالسراب، فى أن ترتبط بالأستاذ،  
تتدفع إلى المصالحة :

- من زمان أردت أن أتصالح معك، ولكنى كنت أخجل.  
إلا أن يلينا - بدافع داخلى لا تستطيع مقاومته - تتكلم وكأنما لا تستشعر رغبة  
سونيا فى الصلح، بل والتآخى، أو هى تستشعرهما، لكن غلياناً داخلياً مكبوتاً يحاول أن  
يعبر عن نفسه فى كلماتها، ولا توقفه أية نية فى التسامح لدى الآخرين :  
- أنت غاضبة منى، لأننى، فى ظنك، تزوجت أباك عن مصلحة، ولكن إذا كنت  
تصدقين الإيمان، فأقسم لك أننى تزوجته عن حب، همت به كعالم، وشخصية  
شهيرة، لم يكن حباً حقيقياً، بل مصطنعاً، ولكن بدا لى آنذاك أنه حب حقيقى، لست  
مذنبة، أما أنت فلم تكفى منذ حفل زواجنا، عن عقابى بنظراتك الذكية المرتابة.  
- كفى، تصالحنا، تصالحنا، لننس ذلك.

لكن بنفس الرغبة فى إبقاء القبر مفتوح الفوهة، الرغبة التى تعصف بيلينا، تستمر  
، أو يستمر الغيظ فى داخلها.

- لا تنظري هكذا، هذا لا يناسبك، يجب أن تصدقى الجميع وإلا استحال العيش.

ويدور حوار كحوار الطرشان بين الاثنتين، وهو شديد الدلالة، تبدأه سونيا.

سونيا : خبرينى بالحق، كصديقة... هل أنت سعيدة؟

يلينا أندرييفنا : لا.

سونيا : كنت أعرف ذلك. سؤال آخر.. خبرينى بصراحة : أترغبين فى أن  
يكون لديك زوج شاب؟..

يلينا أندرييفنا : يالك من فتاة صغيرة بعد.. طبعاً أرغب ! (تضحك) حسناً، أسألى

أيضا، أسألي.

سونيا : هل يعجبك الدكتور؟.

يلينا أندرييفنا : نعم، جداً.

سونيا : (تضحك) وجهي أحمر... أليس كذلك؟.. ها هو قد مضى وما زلت اسمع صوته وخطواته، وانظر إلى النافذة المظلمة، فأتحيل وجهه هناك.. دعيني أفصح... ولكنى لا أستطيع أن أتحدث هكذا علانية، أشعر بالخجل. فلنذهب إلى غرفتي ونتحدث هناك.. هل أبدو لك حمقاء؟.. اعترفي... قولي لى عنه أى شيء.

يلينا أندرييفنا : وماذا أقول؟.

سونيا : إنه ذكى... إنه يجيد كل شيء.. يقدر على كل شيء.. أنه يعالج... ويغرس الغابات.

يلينا أندرييفنا : ليست القضية فى الغابات أو فى الطب، لتفهمي يا عزيزتي، إنه موهبة!.. فهل تعرفين ماذا تعنى الموهبة؟ الجرأة، العقل الحر، السعة والشمول... إنه يغرس الشجرة ويخمن ما الذى سينتج عن ذلك بعد ألف سنة، وتلوح لعينية سعادة البشرية القادمة.. أمثال هؤلاء الأشخاص نادرون وينبغي أن نحبههم... إنه يشرب، ويتصرف أحيانا بخشونة، فأى بأس فى ذلك؟.. الإنسان الموهوب فى روسيا لا يمكن أن يكون طاهر الذيل، هلا فكرت فى الحياة التى يحيها هذا الدكتور!، الأحوال الكثيفة فى الطرقات، والزمهرير والعواصف الثلجية، والمسافات الهائلة، والناس الأفظاظ، المتوحشون، والفقر والأمراض فى كل مكان، وفى مثل هذا الوضع فمن الصعب على من يعمل ويصارع، يوماً بعد يوم، أن يحافظ على نفسه طاهراً ومفياً حتى الأربعين... (تقبلها) من

كل قلبى أتمنى لك السعادة.. أنت جديرة بها... (تنهض) أما أنا  
فشخصية ثقيلة الدم، ثانوية... فى الموسيقى، وفى منزل زوجى،  
وفى جميع المغامرات، أى باختصار فى كل مكان لم أكن سوى  
شخصية ثانوية... فى الواقع يا سونيا، إذا أمعنا النظر، أنا تعيسة  
جداً، جداً! (تخطو على الخشبة فى انفعال) لن أجد السعادة فى  
هذه الدنيا. كلا! مالك تضحكين؟

سونيا: اعزفى. (تعانقها) أنا لا أستطيع أن أنام... اعزفى!  
يلينا أندرييفنا: حالاً. أبوك مستيقظ.. عندما يكون مريضاً تزعجه الموسيقى..  
اذهبى واسأليه.. إذا لم يمانع فسأعزف. اذهبى.

سونيا: حالاً. (تنصرف)

الحارس يدق فى البستان.

يلينا أندرييفنا: لم أعزف من زمن طويل. سأعزف وأبكى، سأبكى كحمقاء (فى  
النافذة) أهو أنت الذى يدق يا يفيم؟..

صوت الحارس: أنا!..

يلينا أندرييفنا: لا تدق، السيد مريض.

صوت الحارس: سأنصرف حالاً! (يصفر منادياً الكلاب) يا جوتشكا! يا مالتشيك  
! يا جوتشكا!

صمت

سونيا: (تعود) ممنوع!

بعد أن ينتهى هذا الحوار، تفتقد يلينا الزوجة الشابة الراحة نهائياً، إذ لا مهرب لها،  
فهى لا تجيد أى عمل يمكن أن يشغلها عما بها، بينما يقتلها المال من قلة العمل، يقتلها  
إذ يتركها فريسة لنفسها، فريسة لما تحاول بكل جهدها أن تهرب منه، ويطاردها



كالقدر المحتوم .

وتطلب منها سونيا - بعد أن تلمح لها هي بتلك الإمكانية - أن تحاول سبر غور الدكتور لتعرف - سونيا - مصيرها معه، أو مصير حبها، أو مصيرها في الحياة، فتجد يلينا نفسها مدفوعة لهذا الأمر، حتى وهي تحاول تكذيب نفسها أو تكذيب أسبابها لهذا الاندفاع.

يلينا أندرييفنا : (وحدها) ليس هناك ما هو أسوأ من أن تعرف سر الآخدين، دون أن تستطيع مساعدتهم، (متفكرة) أنه لا يحبها، هذا واضح، ولكن لماذا لا يتزوجها؟، أنها ليست جميلة، ولكن لطبيب ريفي، وفي مثل سنة، قد تكون زوجة رائعة، ذكية، طيبة، نقية... كلا، ليس الأمر كذلك، ليس كذلك...

صمت

إننى أفهم هذه البنية المسكينة. فوسط هذا الضجر الفظيع، عندما تهوم بدلاً من الناس بقع ما رمادية، ولا يسمع غير العبارات المبتذلة، ولا يعرف الناس شيئاً سوى أن يأكلوا، ويشربوا ويناموا، يأتي هو أحياناً، لا يشبه الآخرين فى شئ، جميلاً، شيقاً، جذاباً، فكأنما أشرق البدر الساطع وسط الظلام... من هنا الرغبة فى الانجذاب إلى شخص كهذا، ونسيان كل شئ... يبدو أننى أنا أيضاً أغرمت به قليلاً... نعم أننى أشعر بالضجر بدونه، وأنا أنشأ ابتسم عندما أفكر فيه... هذا الخال فانيا يدعى، أن فى عروقي تجرى دماء جنية البحر... أطلقى لحريتك العنان ولو مرة فى العمر... وماذا؟ ربما كان ذلك هو المطلوب... أن أطيّر كطائر بعيداً عنكم جميعاً، بعيداً عن سحناتكم النعسانة، عن أحاديثكم، أن أنسى أنكم موجودون فى الدنيا... لكنى جبانة، خجول... سيعذبنى ضميرى... ها هو يأتى إلى هنا كل يوم، وأنا أخمن لماذا

يأتى، فأصبحت أشعر بالذنب، ومستعدة أن أركع أمام سونيا،  
واسألها الصفح، وأبكي.

وبإحساسها العميق بالذنب تبدأ المحاولة، التى تأتى بما تريده، وتهرب منه فى  
نفس الآن (أن تتأكد من أنه لا يحب غيرها)، إذ بمجرد أن يعترف لها الدكتور بأنه  
يحبها، تحاول بلا قوة، وبلا جدوى أن تتخلص، لكنها سرعان ما ترتقى فى حضنه  
منهارة، ويرى الخال فانيا الموقف.

\* \* \*

بهذا تنتهى شخصيات النص الأكلة، تلك التى يدفعها إلى تدمير الآخرين،  
إحساسها باللا جدوى، وأن العمر فر من بين أصابعهم كالماء، أو أنه كالماء سوف يفر  
ولا أمل، سواء كانوا يعون ما يفعلون، أو يجدون أنهم مدفوعين إلى هذا الأمر،  
لأسباب غامضة، وأنهم لا يستطيعون التوقف.

إن فى داخل الإنسان وحشاً يندفع خارجاً ليحرق ويدمر ما حوله، حين لا يشعر  
بالرضا، حين لا يعرف الهدف من حياته، من جدوى ما كان، و جدوى ما يمكن أن  
يكون.

لكن هناك وحشاً مدمراً آخر يدفع البعض للاستسلام لمن يريدون التهامهم، أو أنه  
نفس الوحش المدمر الأول يبين لنا بوجهين.

من هؤلاء المستسلمين، سونيا (ابنة الأستاذ)، وماريا فاسيليفنا حماته، وتليجين،  
والدادة مارينا التى ذابت حياتها فى حياة الآخرين.

\* \* \*

سونيا (ابنة الأستاذ) مالكة الضيعة (بائعة أمها للأستاذ التى آلت إليها بوفاة الأم)  
فتاة قبيحة، تغرق نفسها فى العمل فى الضيعة، وكل ما تستطيع الحصول عليه من  
عائد لعملها، ومن التقتير الشديد على نفسها (الأمر الذى تفعله أمها والخال أيضا)  
ترسله للأب لينفق منه على نفسه، وعلى زوجته الجديدة الشابة الحسنة، كل هذا  
لأنها لا تجد بارقة أمل فى أن تتزوج من الطبيب استروف، الذى تحبه أكثر من نفسها

ومن الحياة، ومن أمها، وهي تعرف أن قبحها هو الذى يقف حائلاً بينها وبين هذا الأمل الذى لا يبرق ولا تستطيع إلا انتظاره فى الظلام.

ووصول الأب وزوجته الحسناء (هذا الوصول الذى قلب الدنيا رأساً على عقب) لا يغير فى حياة سونيا شيئاً، فهي تستميت فى خدمة أبيها، كما تستميت فى العمل الذى ألقى الخال الزاهد فى كل شئ (لأنه لم ينل ما حلم به، ولن ينال ما يتمناه) تبعاته عليها كاملة، وهي باقية فى انتظار أمل، تأتياها الأيام - كلما مرت - بإثباتات جديدة على انه لن يتحقق، ولن يكون.

فقط هي تحاول ما نظن أنها حاولته مراراً من قبل، تحاول أن تستدرج الطبيب ليحقق لها الأمل المستحيل، وعندما يعلمها بأنه لا يستطيع الارتباط بأى أحد، إلا أن يلينا الزوجة الشابة، لو أرادت لاستطاعت أن تسلبه رشده فى يوم واحد، نجدها وحدها على المسرح محتارة من نفسها، بينما تحاول (أو هي تصمم على) أن تتحير فيما قاله لها الطبيب بوضوح :

- لم يقل لى شيئاً، مازالت روحه وقلبه مغلقين أمامي، فلماذا أشعر بنفسى سعيدة إلى هذه الدرجة؟ (تضحك من السعادة) .. قلت له أنت رشيق، نبيل، بصوتك رقيق .. فهل كان هذا غير مناسب؟، إن صوته مرتعش، يلاطف... هاأنذا أحس به فى الجو، ولكن عندما حدثته عن الأخت الصغرى (كانت قد قالت له فلتفترض أن لى صديقة أو أختاً صغرى تحبك، فماذا كنت تفعل؟) لم يفهم (تعصر يديها) أوه، ما أظع كوني قبيحة!، ما أظعه!، أنا أعرف أنني قبيحة، أعرف، فى الأحد الماضى ونحن خارجون من الكنيسة سمعتهم يتحدثون عني، وقالت إحدى النساء : إنها طيبة، كريمة، ولكنها للأسف قبيحة ... قبيحة ...

بعد هذا تشترك مع بلينا غريمتها فى حديث طرشان ينتهى بإيماءة من النص بأن السعادة ممنوعة، وكأنها لم تكن تعرف ذلك.

أكثر من ذلك تترك أمر نجاتها لغريمتها يلينا !!

لحماة التى عرفنا أنها لا تحب شيئاً غير كتبها، ولا تقدر شيئاً غير الأستاذ، لا تعترض على أن يستنفذ الأستاذ جهد الجميع فى الضيعة، وعندما يرى الجميع أن



الجو خائق، لا يرى أحد أن الجو جميل غيرها وتليجين، وعندما يضجر الجميع من تصميم الأستاذ على إزعاج الجميع بمرضه، فى الوقت الذى يرفض فيه رعاية الطبيب، نراها هى تدلل الأستاذ معلنة ما يرضيه، لا أحد يهتم بالعجائز .  
أنها لا تتوقف لحظة لتتساءل هل يحق للأستاذ أن يتذمر، وأن يضجر؟! .  
حتى ابنها الذى أهلك نفسه فى العمل تقول له :

- المعتقدات ليست شيئاً فى حد ذاتها، أحرف ميتة، كان ينبغى أن تؤدى عملاً.

\* \* \*

يبقى لنا تليجين وهو إقطاعى سابق مفلس، يعيش عائلة على الضيعة، وتقول عنه مالكتها سونيا إيليا إيليتش .. ساعدنا، ذراعنا اليمنى ، حتى تمنع عنه الحرج، لكنه لا يستشعر حرجاً، لا يعمل أى شئ، وهو برغم اشتداد الأزمة، يرى أن الجو جميلاً، والطيور تصدح . وأن الكل يعيش فى سلام ووثام.

و هو يكاد يكون فخوراً لأمرين، فإن لم يكن فهو قد أقنع نفسه بالارتياح إليهما على الأقل أو الاستسلام لهما :

أولهما : يعبر عنه بأن زوجتى هربت، مازلت إلى الآن أحبها، مخلصاً لها، وأساعدها بقدر ما أستطيع، وأنفقت ما أملك لتربية أولادها، الذين أنجبته ممن أحبته، لقد فقدت السعادة، ولكن بقيت لى العزة، وهى؟ .. ولى شبابها، وانطفأ جمالها، تحت تأثير قوانين الطبيعة، وتوفى حبيبها، فما الذى بقى لها؟ ..

وثانيهما : أنه يحلو للبعض أن يناديه ب الوفل بسبب وجهه المجذور.

والنص يستخدم عزفه، مثله مثل دق العامل، والنباح لإحداث نقلات صوتية لا تسمح بانهياء إيقاع العمل، بل وفى أحداث إيقاع تأملى فى لحظات يحتاج الأمر فيها إلى إيقاع جديد، لكن عزفه يعبر أيضاً عن سعادة مصطنعة لا جدوى لها فى حياة الضجرين .

لكننا قلنا إن الأستاذ سيريبيرياكوف أعد قبلة ثانية ليفجرها، وكأنما لا يكفى هؤلاء الناس تلك القبلة التى قلبت باطن الأرض ظهرها .

فالأستاذ يدعو لاجتماع، وفي الاجتماع يعلن ما فكر فيه طويلاً، ويرى أنه يحل مشاكل الجميع، بينما هو كعادته لا يفكر إلا في نفسه :

- لقد جمعتكم يا سادة لأطلب منكم العون والمشورة ( .. ) أنا رجل عالم، أعيش مع الكتب، وكنت دائماً بعيداً عن الحياة العملية، ولا أستطيع أن أتصرف بدون تعليمات من الخبراء بالأمور ( .. ) أنا عجوز، مريض، ولذلك أجد أنه قد حان الوقت لكى أنظم شئون الملكية الخاصة بى، لأنها تتعلق بأسرتى، أنا حياتى انتهت، ولا أفكر فى نفسى، ولكن عندى زوجة شابة وابنة آنسة ( .. ) يستحيل على مواصلة الحياة فى الريف، نحن لسنا مخلوقين للعيش فى الريف، أما الحياة فى المدينة على الموارد التى نحصل عليها من هذه الضيعة فمستحيلة، فإذا بعدا الغابة مثلاً، فسيكون ذلك إجراء استثنائياً، لا يمكن اللجوء إليه كل عام، لابد من البحث عن إجراءات تكفل لنا دخلاً دائماً ( .. ) ضيعتنا لا تعطينا فى المتوسط أكثر من نسبة ٢ ٪، اقترح بيعها، فإذا حولنا النقود المتحصل عليها من البيع إلى أسهم، فسنحصل على فائدة بنسبة أربعة إلى خمسة فى المائة، بل وأعتقد أنه سيتبقى مبلغ إضافى يبلغ بضعة آلاف، يتيح لنا أن نشترى بيتاً صغيراً فى فنلندة .

ويصرخ الخال فانيا :

- وإلى أين تأمر بإرسالى أنا وأمى العجوز وسونيا؟

- سنناقش كل هذا فى وقته، ليس كل شئ مرة واحدة .

- حتى الآن كنت ساذجاً، كنت أفهم القوانين ليس على الطريقة التركية، فظننت

أن الضيعة انتقلت من أختى إلى سونيا .

ويأتى الرد بارداً من الأستاذ :

- نعم الضيعة ملك لسونيا، من ينكر؟، ولن أقدم على بيعها بدون موافقة سونيا،

وعلاوة على هذا فأنا أتقدم بهذا الاقتراح لمصلحة سونيا .

ويجن جنون الخال، خصوصاً وأن الأم تطلب منه ألا يعارض الأستاذ، وعليه أن

يثق بأنه - الأستاذ - يعرف أفضل منهم جميعاً، يعرف ما هو الطيب وما هو السيئ، أما

تليجين فيقول مرتبكا:

- إننى يا صاحب المعالى أكن للعلم لا مشاعر التبجيل فحسب، بل مشاعر القرابة،  
أخو زوجة شقيقى جريجورى إيليتش، ربما تعرفونه، قسطنطين تروفيموفتش  
لاكيديمونوف، كان ماجستيراً.

ويصرخ الخال :

- تم شراء هذه الضيعة ( .. ) بمبلغ خمسة وتسعين ألف روبل، ولم يدفع أبى سوى  
سبعين ألفا ( .. ) لو لم أتخل عن نصيبى فى الميراث لصالح أختى ( .. ) لما أمكن شراء  
هذه الضيعة ( .. ) أننى عملت عشر سنوات كالبغل (أيضا) حتى سددت هذا الدين  
كله .

وتشتعل الأمور، وبينما النساء يتصورن أن الأوز يتصايح، ولن يلبث أن يهدأ، يطلق  
الخال طلقتين على الأستاذ، أحدهما من خارج غرفة الجلوس، والأخرى من الداخل،  
لكن الطلقتين تخطئان الأستاذ.

المفارقة الغريبة التى يواجهنا بها النص، أو لنقل المفارقة المنطقية غير المتوقعة أن  
الطلقتين، اللتين لم تصيبا الأستاذ، أصابت الحركة التى صنعها وصول الأستاذ  
وزوجته الحسنة إلى الضيعة فى مقتل، فأعادت الأمور إلى ما كانت عليه قبل أن  
يحل عليها ضيفاً دائماً.

قرر الأستاذ أن يسافر ليعيش فى خاركوف، واستراحت الزوجة الشابة لهذا الأمر  
الذى وافق رغبتها فى الهرب من المكان وما أحدثه فيها المكان - الذى غيرته  
بوصولها - من تغيير، بالإضافة إلى الذعر الذى حاق بها.

ويقول الخال :

- يا للعار، أطلقت النار مرتين فلم أصبه ولو مرة، لن أغفر هذا الأمر لنفسى أبداً.

لقد زاد رصيد ما لا يستطيع أن يغفره لنفسه، ثم هو يتعجب:

- شرعت فى القتل ولكنهم لا يقبضون علىّ، ولا يقدموننى للمحاكمة، إذن فهم  
يعتبروننى مجنوناً (يضحك ضحكاً مغيظاً) أنا المجنون وليس أولئك الذين يخفون



تحت قشرة الأستاذ، والعالم العلامة، تفاهتهم، وبلادتهم وقسوة قلوبهم الخارقة.

\* \* \*

هذا ما يصل إلينا به النص، أن الناس يخفون تفاهتهم، وبلادتهم، وقسوة قلوبهم، التي بلا حد تتوقف عنده، تحت قشرة أى وهم من الأوهام، لأنهم لا يعرفون لماذا حياتهم، ولا ماذا يجب أن يفعلوا بها وفيها، وهم يستحقون الرد الذي جاء على لسان الدكتور.

- المجنونة هي الأرض التي مازالت تحملكم.

وأن يقول :

- من قبل كنت أعتبر كل شخص غريب الأطوار شخصاً مريضاً، غير طبيعي، أما الآن فاعتبر الحالة الطبيعية للإنسان أن يكون غريب الأطوار.

ولا يعرف أبطالنا كيف سيعيشون بعد ذلك ، لكنهم مع هذا سيعيشون، على الأقل كما تقول سونيا :

- إننى سأصبر حتى تنتهى حياتى نهايتها الطبيعية.

لم يتغير أحد.. ومن أجل هذا يصيح الأستاذ :

- فلتنزل اللعنة على رأس من يتذكر الماضى.

ويرد الخال فانيا :

- سوف تحصل بانتظام على ما كنت تحصل عليه سابقاً، كل شىء سيكون كما كان.

ويرحل الأستاذ، ويعود الماء المضطرب، الذى عكس للجميع حقيقة موقفهم، يعود لهدوئه، ليعكس لهم الصورة الرتيبة مرة أخرى، تلك الصورة التي لا تدفع أحداً إلى التفكير، ومن ثم التغيير.

وبينما يدندن تليجين بصوت خافت، وماريا فاسيليفنا (الحماة) تدون ملاحظاتها على هامش الكتيب، ومارينا - الدادة - تحيك الجورب.. ويهبط الستار، نحس نحن

بأن كلمات الطبيب تتردد، دون أن تتردد :  
- أولئك الذين سيأتون بعدنا، بمائة أو بمائتي عام سوف يحتقروننا، لأننا عشنا حياتنا بهذه الصورة الحمقاء، بهذه الفجاجة.

\* \* \*

فى هذه المسرحية، يسرف تشيخوف فى استعمال المنولوج، و هو تقنية مسرحية قديمة، كان المسرحيون قد غدوا ينظرون إليها على أنها اضطرار من كاتب أعبته الحيل فى تجنبها، مثلها مثل الكلام الجانبى للشخصيات، الذى يفترض أن الآخرين على المسرح لا يسمعون، ونحن النظارة وحدنا سامعوه، تشيخوف هنا، فى «الخال فانيا»، يتجنب - بالعكس - كل الحيل التى من الممكن أن تخلصه من المنولوج، ويستعمله، فالنص يقتضيه أن يعرض لنا ما يعتمل داخل الشخصيات فى لحظة معينة، و هو يستجيب فى لحظة الخلق لما يقتضيه نصه، إن شخصيات تشيخوف، التى تتصرف - مثلما رأى هو الناس يتصرفون فى الحياة - على غير قياس نابع من مبدأ العلية و النتيجة، لا بد و أن تفصح عن تلك الانعكاسات غير المنطقية للحدث الجارى فى دواخلها، و تشيخوف و قد أراد نصه - فى لحظة الخلق - أن تفعل الشخصيات هذا الأمر، لم ير ضرورة لتحميل النص عبء إضافة شخصيات يستطيع أبطاله أن يبوحوا أمامهم بكل ما يعتمل داخلهم، خصوصا و قد رأى الناس فى الحياة لا تبوح بالصدق الكامل لمن يثقون فى أنهم سيحفظون الأسرار، إن الناس عادة ما يلون عنق الحقائق، و يبوحون بما يخلصهم من الذنب الذى لا يحتملونه، متمنين أن يصدقهم أصدقائهم المقربين، لكى يستطيعوا أن يصدقوا هم أنفسهم فيما بعد، و يتناسوا ذنوبهم، مستمتعين فى كل مرة بأن يكونوا ضحايا لأخطاء الآخرين، بدلا من إحساس يؤرقهم بأنهم جناة آثمين.

ليكن الناس فى النصوص مثلما هم فى الحياة ، ربما كانت هذه صيحة تشيخوف و هو يستعمل المنولوج، فى المسرح، مثلما استعمله فى السرد، و هو يخلق قصصه القصيرة، لإظهار ما يحاول أبطاله إخفاءه، حتى على أقرب المقربين لهم.

إن تقنية المنولوج، تناسب كل المناسبة الشخصيات التشيخوفية، التى هى

جزر منعزلة، تؤثر في بعضها البعض، عمداً، أو دون وعى، و تتأثر دون أن تفهم، أو وهى لا تبالى، أو أنها مستسلمة.

إن جزر تشيخوف المنعزلة لا تتحد أراضيها أبداً، فكيف تتصارع مع آخرين؟! .  
والذى يهمنا بشكل خاص هنا، أن تشيخوف يقترب بهذه التقنية - المونولوج - من ظاهرة الحوار الموجه مباشرة للمتلقى في المسرح، و من ظاهرة تحرير الحوار من الحدث، التى لن نتضح لنا، إلا بعد أن نعاين ما وصلت إليه هذه التقنية على يد النص التشيخوفى فى الشقيقات الثلاث .

\* \* \*

### ثالثاً : الشقيقات الثلاث

نحن فى هذه المسرحية، للمرة الثالثة، وسط حشد آخر من الشخصيات، لكن القصة التى تدور حولها المسرحية هنا (إذا صح القول) قصة أخوات ثلاث، أولجا (الكبرى)، و ماشا الأخت (الوسطى)، وإيرينا (الصغيرة) .  
للأخوات الثلاث أخ رابع (أندريه)، وكان أبوهم جنرالاً، توفى منذ سنة بالضبط، وهن الآن فى سبيلهن للاحتفال، ليس بموت الأب بالطبع، ولكن بـ «عيد شفيعة» إيرينا (الأخت الصغرى)، وهو تقليد أرثوذكسى فى روسيا، فيه يتم اختيار قديس أو قديسة للمولود، يكون شفيعة عند الرب، ويرتبط به المولود طيلة حياته .  
فى بداية المسرحية تقول أولجا، عن يوم موت الأب .

- كان الجو شديد البرودة، والثلج يسقط، بدا لى أننى لم أحتمل، وأنت (يا إيرينا) كنت راقدة، مغمى عليك كالميتة، وها قد مر عام، وإذا نحن نتذكر ذلك دون مشقة، وأنت فى ثوب أبيض، ووجهك متهلل .

كان الأب قد أخذ الجميع - ذات يوم - إلى موسكو، والأخوات الثلاث يحملن فى جوانحن لموسكو ذكريات جميلة، ويحملن بأن يذهبن إليها خلاصاً من الملل والاكتئاب و اللا جدوى فى حياتهن .

تقول أولجا :



- وأنا أذكر جيداً، فى أوائل مايو، فى مثل هذا الوقت، كان كل شىء فى موسكو مزهراً، تغمره الشمس، والدفء منتشر، مرت إحدى عشرة سنة، ومازلت أذكر كل شىء هناك، كأنما رحلنا أمس، يا إلهى استيقظت اليوم ورأيت الربيع، فتحركت الفرحة فى قلبى، ونقت بشدة للعودة إلى مسقط رأسى.

وكعادة النصوص التشيخوفية، هناك دائماً من يروعننا بالواقعية المريرة، حتى فى الربيع، وبالضرورة عندما تزهو الأحلام، واللذين يروعاننا هنا هما طبيب عسكري، وبارون ملازم أول ليس لديهما ما يفعلانه.

يقول الأول، رداً على حلم أولجا بالعودة إلى موسكو :  
- لن يكون.

ويقول الثانى :

- بالطبع هراء !.

وينفجر أمامنا ما تخبئه أولجا داخلها :

- إنى أذهب إلى المدرسة كل يوم، ثم أعطى دروساً حتى المساء، لا يفارقنى الصداق، وتنتابنى أفكار، كأنما هرمت حقاً، وبالفعل، فخلال هذه السنوات الأربع، منذ أن عملت فى المدرسة، وأنا أحس كيف تتسرب الحياة منى.

وترد الصغرى مدلة على أنها تعرف ما يدور فى ذهن أختها :

- الرحيل إلى موسكو.. بيع البيت، والخلاص من كل شىء هنا، ثم إلى موسكو.  
- نعم !.. إلى موسكو وبسرعة.

ونعرف على لسان إيرينا أن الأمل ممكن التحقيق :

- أخونا سيصبح أستاذاً فى الغالب، ولن يبقى هنا على أية حال، فقط ماشا المسكينة لديها ما يمنعها.

إن ماشا (الوسطى) متزوجة، ومربوطة مكانياً بزوجها المدرس، هذه حقيقة تعرفها الأختان الأخريان، ولكى لا تفسد الفرحة تسارع أولجا بالرد :  
- ماشا سوف تأتى إلى موسكو كل سنة لقضاء الصيف.

هذا الحلم البسيط الممكن لا يتحقق، فأندريه (الأخ الذى سيصبح أستاذاً) يتزوج من نتاليا الخجول، ويغرق فى الخمر والقمار، لأن زوجته الخجول تخونه مع رئيسه، وهو لا يريد أن يعترف بالحقيقة، فيعلن بمناسبة و بغير مناسبة، أن زوجته شريفة عفيفة، وينتهى به الأمر إلى أن يرهن البيت، دون علم أخواته، ليستمر فى معاقرة الخمر و المقامرة، فيقضى على أحلامهن، مثلما يضيع حلمه هو فى أن يصبح أستاذاً، ويتحول إلى موظف كأختيه الكبيرة والصغيرة (إيرينا التى عملت فى التليجراف)، وتآكل الوظيفة أيامهم بضجرها، ويتهاوى كل ما حولهم وحولهن، ذلك أن السعادة وهم كبير، لا تتركنا الحياة لتحقيقه.

لم تعد الأخت الوسطى (وحدها) هى التى لا تستطيع أن تهرب من الواقع الكئيب، كل الشخصيات لا تستطيع الهروب، أو لنقل لا يستطيعون النجاة.

حتى أنصاف الأحلام لا تتحقق، فأولجا التى تتخطى الثلاثين لا تتزوج، وإيرينا عندما تياس وتقرر الزواج من الملازم أول (البارون العاقل، الذى يتكلم كثيراً عن أنه سوف يعمل) يندفع هو إلى مبارزة خاسرة، تحت إلحاح إحساسه الداخلى بأن إيرينا لا تحبه، ويموت فى المبارزة، مبدداً الحلم الأخير.

أما الوسطى التى زوجها صغيرة، وهى - بعد - لا تعى شيئاً، وكانت تظن أن زوجها أذكى رجل فى العالم، فاتضح لها بعد العشرة أنه فقط أطيب رجل، الوسطى تلك، يأتيتها الحب متأخراً، يأتيتها وهى زوجة، ويحكم عليها أن تضطر إلى رؤية الماء سراباً.

هكذا يلهث الجميع فى عدوهم وراء السراب، بينما يتحول الماء تحت خطواتهم الصخرة إلى سراب آخر.

سراب يحسبه الظمان ماءً.

وماء يضطر الظمان إلى اعتباره سراباً.

ونظل نعانى الظماً !!.

ويقول النص أن هذه هي الحياة لمن يعجزون عن تغييرها.

\* \* \*

ولكن مثلما فعلنا من قبل، فإن ما يهمنا في مسرحيات تشيخوف الأربع الكبرى، هي التقنية، تقنية الكتابة المسرحية، وليس ما يبوح به النص من آراء. ولعل القارئ يلحظ، أننا أطلنا في عرض النورس، والخال فانيا، واختصرنا و نحن نستعرض الشقيقات الثلاث.

والقارئ في ملاحظته هذه محق، لكن من حقنا - أيضاً - أن نوضح الأسباب. ففي النورس عرضنا المسرحية مع التقنية لأنها الأولى.

وفي الخال فانيا، أردنا أن نعرض تلك التقنية التي يلجأ إليها النص التشيخوفي في تطوير خطوطه المتوازية معاً، وكأنما أمامنا قارورة تمتلئ بالماء الفوار، فيعلو الماء داخلها تحت أعيننا، وهو ينتظم الفقائيع المتفجرة، حتى يصل إلى الحافة.<sup>(١)</sup>

لكننا هنا في الشقيقات الثلاث، يهمنا أن نقول إن تشيخوف أخذ إليها - غالباً دون وعي - كل تقنيات النورس، وإن كنا سنركز فقط على واحدة منها، هي ما فعله بالزمان المسرحي، وأنه أخذ إليها من الخال فانيا ما أضيف بها من تقنيات إلى تقنياته في النورس، وذلك لأنه لم يأخذها فحسب، ولكنه أخذها ليطورها إلى بذرة جديدة، تلقى في أرض المسرح العالمي المعاصر.

من النورس أخذ فكرة حلم النوارس، الذي نراه يقتل، ونحن نتقافز في الزمان بين فصل وآخر، لنعاين في كل فصل مرحلة زمنية فاعلة في قتل الحلم، إلى أن نرى الحلم، بين يدينا، قتيلاً في النهاية.

إن الشقيقات الثلاث، كالنورس، توجه إلى الوحدات الثلاث (وحدة الزمان والمكان

---

(١) وصفناها ونحن نستعرض بعد النورس البذور التي وضعها تشيخوف في أرض المسرح المعاصر بأنها وسيلة التصعيد البديلة، وقلنا أن فيها نقطة هجوم، كانت كفيلة بأن تصنع تصعيداً تقليدياً ولكن برغم نقطة الهجوم هذه لجأ النص التشيخوفي إلى ما أسميناه وسيلة التصعيد البديلة.



والحدث) ضربات قوية، فالزمن المسرحي هنا وهناك يمتد لسنوات، وهذه ضربة في الزمان رأسياً، أما الضربة النوعية فهي أن الزمان هنا ليس زمان الحدث المسرحي الرئيسي، أو العقدة الرئيسية، ليس المقصود بالزمان هنا حبكة الحدث الرئيسي، ولكن الزمان هنا (كما في النورس) يصنع الحدث أمامنا، إنه فاعل وليس مفعولاً به<sup>(١)</sup>، مثلما يؤمن الشرقيون.

ومن الخال فانيا أخذ تشيخوف، تقنية المونولوج، الذي يبدو متعلقاً بالشخصية أكثر من كونه متعلقاً بالحدث، لكنه في هذه المسرحية، استعمله بوفرة (فقد جعله مادة مسرحية لمعظم الشخصيات)، بإصرار، ويتأكد على عدم انتمائه الواضح المحدد للحدث الآنى.

وتشيخوف بهذا، كان يضع بذرة جديدة، في المسرح العالمى المعاصر، وهى بذرة تحرير الشخصية من الحدث، إذا لا تكون فى نصوصه الوظيفة الرئيسية للشخصية هى صناعة الحدث، وأن تتغير فى نفس الوقت بتأثير من الحدث، أو كما قيل أن الحدث هو الشخصية وهى تفعل، أو الشخصيات، وهم يمارسون الفعل، لا، هنا الشخصية تعيش ذاتها، معزولة عن الحدث، وهى لا تفعل، ويرغم هذا يصنع الحدث الرئيسى من التفاعل الجدلى بين الفعل و اللا فعل للشخصيات كلها، من الشخصيات المتحررة من الحدث، برغم تأثيره عليها، ويرغم أن تحررها هذا يشارك فى صناعة الحدث.

إن تحرير الشخصية من الحدث، هو التطوير المتوقع لتحرير الحوار الدائر بين الشخصيات من كونه صانعاً ووسيلة تصعيد للحدث.<sup>(٢)</sup>

وهو - فى نفس الوقت - بداية نظنها شديدة الارتباط بالحقيقة النسبية، أو نسبية الحقيقة التى تطورت على يد بيرانديللو فيما بعد.

---

(١) راجع النقطة الحادية عشرة فيما أسميناه البذور التى وضعها تشيخوف فى النورس.

(٢) راجع البذرة رقم (٤) التى أوردناها فى النورس.

لكن فى الشقيقات الثلاث شيئاً آخر، إنها لكثرة ما يتردد فيها على لسان العديد من الشخصيات، ولهذه الآلية (القدرية) التى تسير بها عكس إرادة أبطالها كلهم، تقدم شيئاً قريباً من أن يكون جذوراً لمسرحيات العبث، التى راجت فى أوروبا ما بين الحربين المدمرتين، وبعد الثانية، ونقصد بهما الحربين العالميتين، اللتين أودتا بحياة ملايين، لم يعرف البشر من قبل إيادتها فى هذا الوقت الوجيز حتى بين أنياب الطاعون الأكل، غير ما خلفته من دمار فى كل مناحى الحياة، السياسية و الاجتماعية و الاقتصادية، و النفسية، بل البيولوجية أيضاً، ووضعت العالم على شفا حرب نووية، لا تعد بدمار الملايين، وإنما تعد بدمار البشرية كلها.

هذا فيرشنين يقول :

- نعم سينسون، هذا قدرنا، ما باليد حيلة، ما يبدو لنا جدياً، ذا وزن .. مُهِمّاً جداً، سوف ينسى مع الزمن .. أو سيبدو غير هام (صمت)، والطريف أننا لا نستطيع الآن أبداً أن نعرف ما الذى سوف يعدّ - فى الحقيقة - سامياً (عظيماً)، هاماً، وما الذى سيعد تافهاً ومضحكاً، ألم يعتبر اكتشاف كوبرنيك، أو كولومبس مثلاً، لا ضرورة له ومضحكاً فى أول الأمر، بينما بضع كلمات فارغة، كتبها شخص غريب الأطوار، بدت وكأنها الحقيقة؟، قد يحدث بمرور الوقت أن تبدو حياتنا الراهنة، التى ألفناها تماماً، غريبة، مزعجة، غبية، غير طاهرة كما يجب، بل ربما خاطئة.

وها هو ذا توزنباخ يقول :

- ليس بعد مائتى أو ثلاثمائة سنة، بل بعد مليون سنة، ستبقى الحياة مثلما كانت، إنها لا تتغير بل تبقى ثابتة، متبعة قوانينها الخاصة التى لا تعبأ أنت بها، أو التى على الأقل لن تعرفها أبداً، الطيور المهاجرة، اللقالق مثلاً، تطير وتطير، وأيا كانت الأفكار التى تراودها، سامية أم تافهة، فسوف تظل تطير، وهى لا تعلم لماذا وإلى أين؟، أنها تطير، وسوف تطير، مهما ظهر بينها من فلاسفة، فلانفلسف كما تشاء، المهم أن تطير.

- ولكن ما المغزى من ذلك؟.

- المغزى !.. ها هو الثلج يسقط فأى مغزى؟!.

- أعتقد أن الإنسان ينبغي أن يكون مؤمناً، أو ينبغي أن يبحث عن عقيدة، وإلا فحياته فارغة، فارغة.. أن نعيش دون أن ندري لماذا تطير اللقالق، ولماذا يولد الأطفال، ولماذا النجوم فى المساء.. إما أن نعرف لماذا نعيش وإما فكل شىء تافه.  
- من المؤسف مع ذلك أن الشباب ولى...

عند جوجول يقول أحدهم : الحياة فى هذه الدنيا مملة يا سادة.

وها هو ذا فرشينين مرة أخرى يقول :

- منذ أيام قرأت مذكرات أحد الوزراء الفرنسيين التى كتبها فى السجن ( .. ) بأية نشوة وإعجاب يتذكر الطيور التى يراها من نافذة السجن، والتى لم يكن يلاحظها من قبل، عندما كان وزيراً، والآن، وبعد أن أطلق سراحه لم يعد بالطبع يلاحظ الطيور، وهكذا ، فلن تلاحظى موسكو عندما ستقيمين فيها، ليس لدينا سعادة، ولا توجد، إننا فقط نتمناها.

وها هو تشيبيوتكين يقول فى الفصل الرابع :

- لا شىء فى الدنيا، نحن غير موجودين، بل يبدو أننا موجودون... ثم أليس سيان؟.

وها هى أولجا تقول :

- كل شىء يجرى على غير ما نريد، أنا لم أرد أن أكون رئيسه، ومع ذلك صرت، وإن فلن نذهب إلى موسكو (لن نتحقق الأحلام).

والحقيقة أن النص حاول أن يبعث فينا الأمل فى النهاية، مثلما حاول أن يضحكنا فى أكثر من موقع، لكن الكآبة، واللا جدوى، كانتا تطارداننا طوال الوقت، وهذه اللا جدوى الكثيبة، هى بذرة العبث (تقنياً).  
أو هكذا نتصور.

\* \* \*



#### رابعاً : بستان الكرز

مرة رابعة<sup>(١)</sup> نحن فى بستان غاية فى الروعة، بستان الكرز، ومنذ اللحظة الأولى، يخبرنا الديكور أن شهر مايو (الربيع) قد حل، وأن أشجار الكرز مزهرة. ومرة ثالثة يخبرنا النص أن شيئاً ما يورق هذا الجمال، أو يورقنا فى هذا الجمال، فالجو فى البستان بارد، صقيع (ثلاث درجات تحت الصفر !!) خفيف فى الصباح، ولهذا نحن كما كنا فى الشقيقات الثلاث فى غرفة تطل على البستان ونوافذها مغلقة.

وفى الغرفة التى تطل على البستان، ينتظر لوباخين وهو من الأثرياء الجدد، كان أبوه فلاحاً، لكنه أصبح غنياً، من التجارة ومن زراعة الخشخاش (النبات الذى يؤخذ منه الحشيش). وهو مازال يرى نفسه جلفاً برغم أنه يرتدى صديرياً أبيض، وحذاء أصفر، وقد تحول من خفير إلى أمير، ربما لأنه عندما يقرأ الكتب لا يفهم شيئاً، ويغشاه النعاس والكتاب مفتوح بين يديه، ينتظر لوباخين هذا مالكي البستان، راينفسكايا لوبوف أندريفينا، وابنتها آينا (١٣ سنة)، وابنتها بالتبنى فاريا (٢٤ سنة)، وجايف ليوندا أندريفيتش، شقيق راينفسكايا.

وهو فى انتظارهم لأن بستان الكرز الجميل هذا سيباع سداداً للديون، وهو يريد أن يعرض على مالكية حلاً، أو مشروعاً، لأنه يحب راينفسكايا، منذ كان فلاحاً، وأبوه عبداً عند جدها وأبيها، لكنها - هى بالذات - صنعت من أجله الكثير فى وقت ما، وهو الآن يريد أن يكمل وجاهته المنقوصة كرغبة فيما دون الوعى، كما يبدو، فهو فى أحد المواقف يقول لها :

- أصبحت أحبك كقريبة .. بل أكثر من قريبة.

أما الحل الذى لديه فهو مشروع يشرحه قائلاً لها بعد وصولهم :

---

(١) فى مسرحيتين من مسرحيات تشيخوف الأربع الكبرى - النورس و الخال فانيا يبدأ العمل المسرحى فى بستان، وفى المسرحيتين الآخرين، الشقيقات الثلاث و بستان الكرز، يبدأ العمل بينما يطل علينا البستان من النوافذ المفتوحة !!.

- ضيعتكم (البستان) تقع على بعد عشرين كيلو متراً فقط من المدينة، وبقرها مد خط سكك حديدية، ولو قسم بستان الكرز، والأراضي الواقعة على النهر، إلى قطع لبناء الفيلات، وأجرت هذه القطع، فسوف تحصلين على خمسة وعشرين ألفاً في السنة على الأقل (..) الموقع رائع، والنهر عميق، لكن بالطبع ينبغي تنظيف المكان قليلاً وتهذيبه.. مثلاً.. يعنى.. إزالة جميع المباني القديمة، وهذا المنزل، الذى لم يعد يصلح أبداً، وتقطع أشجار بستان الكرز القديم.

وترد لوبوف أندرييفنا راينفسكايا فاعرة فاهاً :

- تقطيع الأشجار؟!، يا عزيزى عفواً، إنك لا تفقه شيئاً، إذا كان هناك فى المحافظة كلها شيء طريف، بل رائع، فهو فقط بستان كرزنا.

- الشيء الرائع الوحيد فى هذا البستان أنه كبير جداً، فالكرز (الذى تراه راينفسكايا أجمل الأشياء) لا يثمر إلا مرة كل عامين، ثم أنه لا يمكن تصريفه، لا أحد يشتريه.

فيقول شقيقها :

- وفى المعجم الموسوعى ورد ذكر هذا البستان.

إن مالكي البستان الذين يعتزون به، وبذكرياتهم الجميلة المتناثرة فى كل ركن منه، وفى كل شبر فيه، لا يرون أن من الممكن تقطيع أشجاره، وهدم المنزل، لا هم ولا اللفيف الذى جمعه النص حولهم من المتعلمين (مرة ثالثة المتعلمون) الذين لا يفعلون شيئاً إلا الكلام المملق.

وفى النص يظل أمر بيع البستان فى المزاد، أو تقطيع أشجاره وتأجيريه للمصطافين، يلح علينا نحن، لكنه أبداً لا يلح على من تشغلهم ذكرياتهم الجميلة، وأقوالهم المنمقة، وتعاليمهم الذى لم يعد من مبرر له، فى لحظات عبثية تنتهى بأن يشتري لوباخين (ممثل الأثرياء الجدد) البستان والبيت فى المزاد، وتبدأ الآلات بالفعل فى تقطيع الأشجار الجميلة، لتنتهى المسرحية على صوت تقطيع الأشجار البشع.

إن طبقة جديدة لا تقدر الجمال، ولا تعرف قيمةً إلا في جمع المال، يبرز نجمها، وطبقة إقطاعية عاجزة عن التجدد والفعل، تضيع هي ومعالمها الثقافية المندحرة، يطويها النسيان، كل ذلك في نص غاية في الرقة، والشاعرية، يحرمنا - كعادة النصوص التشيخوفية - من الحزن على أبطاله، ولا يحرمهم من شفقتنا.

\* \* \*

لكن النص هنا يقدم لنا - أكثر مما قدمته نصوص تشيخوف الأخرى - خليطاً من الحبكة التقليدية، وطريقة تشيخوف المبتكرة في تصعيد دراما نصوصه، فهو (النص) يلح علينا منذ البداية وحتى النهاية، بتوتر جيد الصنع، يمثل حدثاً جارفاً، عذيفاً، يتهددنا ببيع البستان الجميل، وفقد أصحابه المغيبون له.

إن النص يثبت لنا أن الحبكة التقليدية من الممكن أن تجتمع وأساليب أخرى في تصعيد الدراما، أساليب أخرى مبتكرة.

\* \* \*

#### خامساً : المسرحية التي لم يكتبها تشيخوف

يقول ستنسلافسكى عن تشيخوف إنه كان يحلم بكتابة مسرحية جديدة، ذات اتجاه جديد تماماً بالنسبة له، وبالفعل فقد بدا موضوع المسرحية المزمعة وكأنما ليس موضوعاً تشيخوفياً، ولتحكموا أنتم (هذا ما أراده ستنسلافسكى منا)، فثمة صديقان، شابان، يحبان امرأة واحدة، ويخلق الحب المشترك والغيرة علاقات معقدة متشابكة، وتنتهى المسألة برحيلهما في بعثة إلى القطب الشمالى، وتصور الديكورات في الفصل الأخير سفينة ضخمة، أطبقت عليها الثلوج، وفي نهاية المسرحية يرى الصديقان شبحاً أبيض يتزلق على الثلوج، ويبدو أن ذلك ظل أو روح المرأة الحبيبة، التي قصت نجبتها بعيداً على أرض وطنها .

لم يكتب تشيخوف هذه المسرحية (إذا كان سيكتبها حقاً، فكم من أفكار تخاتل الكتاب، ثم تغتالها أفكار أخرى قادرة على أن تستكتب الكاتب، إن ماله قدرة على استكتاب الكتاب من أفكار، هو وحده ما يكتب، وتظل الأخريات أحلاماً يظن الكاتب



أن الوقت لم يسعفه لتحقيقها) ، إذا عاجلته المنية المنتظرة .

والسؤال الآن (إذا أردنا أن نحكم بأنفسنا كما أراد ستنسلافسكى لنا) ، أى اتجاه جديد بالنسبة لتشيخوف كانت ستتضمنه هذه المسرحية ؟

إن ستنسلافسكى يشير إلى الموضوع وحده ، والموضوع عكس ما يقول ليس فيه جديداً تماماً بالنسبة لتشيخوف ، إنها مرة خامسة ، لا تتحقق فيها الأحلام ، نتيجة - كما أظن من معاينة مسرحيات تشيخوف - الصراع بين الشخصيات ودواخلها ، وتأثير كل شخصية على الأخرى ، أننى أكاد أرى فى المسرحية لفيفاً من الشخصيات التشيخوفية المدمرة المدمرة العاجزة عن الفعل ، يدمر الواحد منهم نفسه ، ومن حوله ، عامداً ، أو لأنه لا يستطيع شيئاً آخر .

الموضوع ليس جديداً .

فهل كان تشيخوف فى سبيله لكى يقدم لنا تقنية جديدة لم يقدمها من قبل .

ما قاله ستنسلافسكى لا يوحى بذلك .

لكن تشيخوف نفسه بقدراته الكبيرة كان يوحى .

أنى لنا الآن أن نعرف ؟ .

\* \* \*



وأخيراً..

تشخيص خوف أم إمكانيات  
القصة القصيرة؟!!





الحقيقة أن مسرحيات تشيخوف الأربع الكبرى، قد أفرزت للمسرح فى القرن العشرين (وفى القرن الواحد والعشرين) إمكانيات هائلة.

لكن حقيقة أخرى، يجب أن يتم تأكيدها، قبل أن نحصى ما قدمته النصوص التشيخوفية للمسرح العالمى، وهذه الحقيقة، هى أنه ليس فى الفن مسرحية منوال يتم تقليدها، أو السير على نهجها، إن كل مسرحية عظيمة هى نول خاص، ينتقى لها كاتبها، فيما دون الوعى، أكثر من انتقائه لها واعياً، الخيوط و النقوش المعبرة، التى تستطيع أن تصنع فى اتحادها الجمالى معنى كلياً راقياً.

كل مسرحية عظيمة نسيج وحدها.

ولقد بدأنا، فى المقدمة، بقول لنجيب محفوظ، يؤكد فيه أن ليس هناك فن جديد ولكن هناك فناً جديداً.

ذلك أن لكل فنان نوله الخاص، و خيوطه الخاصة، و نقوشه التى تخصه.

وهذه الخصوصية صناعة جدلية، وهى محصلة توحد تناقضات عناصر متضادة كثيرة للغاية، فى فترة زمنية محددة.

الفنان كذات، كيان اشتركت فى تكوينه عناصر كثيرة، و الفنان كقدرة، كينونة تمكنه من التقاط الجوهر فى الأشياء، التى بدت طويلاً للآخرين كمسلمات و بديهيات، لا يمكن مناقشتها، أو أنها أمور لا تستأهل الالتفات، أو أن من العبث الالتفات إليها، لأنها هكذا، و لكونها طبيعة الأشياء.

الفن يبدأ من انكار المسلمات.

والفنان الجديد، يولد ولديه ذخيرة فكرية شديدة الثراء من إنجاز البشرية قبله، و  
ذخيرة من إمكانيات فنية هائلة كذلك.

من هذه الاكتشافات، وتلك الإمكانيات يصنع الفنان شيئه الجديد.

من هذه الاكتشافات، وتلك الإمكانيات، من الممكن أن يكتشف لنا المزيد، وأن  
يجعلنا أكثر مكنة فنياً.

وهكذا، لا يتوقف الفن عن الاكتشاف، وعن اكتساب المزيد والمزيد من القدرة  
على النفاذ.

المقلدون بنسبة مائة في المائة ينتهون.

والفنان الذى يقدم خصوصيته - أياً كان حجمها ومداهها - يعيش، ويخلد ( وهذا هو  
الأمر الأغلب ).

صحيح أن فى الفن قوالب فنية تبدو ثابتة.

وصحيح أن بداخل تلك القوالب اتجاهات، تبدو - فى زمن ما - مهيمنة.

لكن الفن الخالد، هو نتاج فنان، يظن أن القالب ملكه، وأنه يستطيع أن يفعل به - و  
فيه - ما يشاء، ويرى أن أى اتجاه - يبدو سائداً فى فترة ما - لا يقيد، وأن لديه -  
كفنان - ما يخاله، وما يخاتله، ويريد الإمساك به على طريقته هو.

فى هذه اللحظة يكون الفنان، الذى يريد أن يكون نفسه، وأن يكون إبداعه على  
طريقته فى رؤية الأشياء، فى واقع الأمر، متأثراً بآلاف الأشياء، ويكون مقيداً بعدد  
منها، لكنه يكون فى وضع يمتلك فيه حرية أكيدة، وبهذه الحرية، يمكنه أن يولد  
الجديد، من رحم التأثيرات والقيود، وأن يصبح مؤثراً.

لم يوجد الفنان الذى لم يتأثر بغيره - وبمن سبقوه بالطبع - بعد.

ولم نعرف - بعد - فناً بلا قيود ( ولا أظن أننا سنعرف ).

القديم فى الفن لا يموت، والجديد فيه - إن ولد - ليس من الضرورى أن يعيش.

إن ما يعطى الحياة للقديم، هو ما يعطى الحياة للجديد، بعد أن يولد.



ما يعطى الحياة للفن هو الصدق الفنى، و لا شىء غير الصدق الفنى.  
وهو أيضاً ما يعطى الجديد.

والتجريب فى الفن أمر مستمر، كل عمل فنى جديد - جيد - هو ممارسة للتجديد،  
قد لا يعيها الفنان فى لحظة الخلق، وقد يكون واعياً بها، وسواء كان أو لم يكن، فإن  
الجديد ينشأ من رؤى جديدة، من مضامين جديدة، ينشأ من فنان جديد، و من فنان  
لا يمنع نفسه من أن يتجدد.

لكن التجريب العمدى، التجريب بغرض التجريب، أمر آخر.

التجريب من أجل التجريب، أمر معملى، من الممكن أن يطور إمكانيات وأدوات  
المسرح التعبيرية، أن يطور قدرات الإضاءة على التعبير، أن يعطى فى التعبير مجالاً  
أوسع للسينوجرافيا، للصوت، للميكنة، لمكان العرض، لقوة فى التعبير غير مكلفة، و  
أشياء أخرى، لكنه أبداً لا يأتى بفن جديد، يأتى بإمكانية - أو إمكانيات - لنشوء فن  
جديد، لكن فناً جديداً لا يجىء إلا كما قلنا من قبل، برؤى جديدة لفنان جديد، أو لفنان  
لا يمنع نفسه من أن يتجدد.

هذه الأمور التى ذكرناها تنطبق كلها - أيضاً - على إنجاز تشيخوف المسرحى.

لقد قدم فناً مسرحياً تشيخوفياً ذا خصوصية، فناً جديداً.

وفنه الجديد غير قابل للتقليد.

لكن الممكن هو الاستفادة من الإمكانيات الهائلة التى أضافها للفن المسرحى،  
وأضافها عليه من أجل الإتيان بفنون مسرحية جديدة.

\* \* \*

الممكن أن نستخدم ما زعمنا أنه مفتاح خزانة الأسرار.

أن نحاول - مثله - بالكتابة فهم (أو الاقتراب من فهم) ما ليس مفهوماً فى حياة  
تستعصى على الفهم.

والآن ونحن نضع نصب أعيننا ما أوردناه فى هذه المقدمة القصيرة فإن لنا أن  
نمعن النظر فيما أضافه تشيخوف للفن المسرحى :

١ - بداية عصر الكاتب الذي لا يحتكر الحقيقة، بل الباحث عنها :

الحقيقة أن هذا هو الإنجاز الأكبر لتشيخوف، وهو الإنجاز الذي اقتضى تجديد إمكانيات مسرحية تقنية، واستحداث إمكانيات أخرى، لكي يتمكن المسرح من أن يكون بيننا باحثاً عن الحقيقة أكثر من كونه مخبراً لنا عنها، وقد جاءه الأمر من أن الحقيقة الجزئية مخادعة، برغم اعتيادنا عليها، وهي في تشابكاتها الكثيرة في الحياة - إذا لم تجتزأ - لا تبدو كالحقيقة، وهذا الأمر لا يجعل المسرح قبل تشيخوف - بأى حال من الأحوال - إنجازاً زائفاً، لكنه يبقى عليه إنجازاً حقيقياً، كمسرح لحالات فردية، ذات خصوصية، من الممكن أن تتكرر، إذا ما تكررت الظروف الخاصة فيها، إن إنجاز تشيخوف - وحسب - يجعل المسرح بعده، ذا إمكانية أوسع، وأكثر جدلية وعمقاً في مناقشة الأطروحات التي حاول المسرح مناقشتها من قبل، وهو الإمكانية التي فتحت الطريق للحقيقة النسبية عند بيرانديللو، والحقيقة التي يظهرها المسرح فيما اعتدنا على ألا نناقشه عند بريشت، ولما يشبه اللا حقيقة في مسرح العبث (ألم نقل أن الفن الجيد يزيد من حجم الإمكانيات التقنية الفنية، لهؤلاء الذين يجيئون بعده، ولا يعطيهم مسرحية مثال أو منوال يتم تقليدها)، لكن ما يهمنا هنا، هو من أين كان له هذا الإنجاز، ونحن نظنه جاءه من القصة التشيخوفية القصيرة، من رؤاه فيها، وفيها يرى الإنسان، وهو يتصرف، غير خاضع - فى كل تصرفاته - إلى مبدأ العلية والنتيجة المباشرة، وأن ما وراء ما نتخيله حقيقة عن الإنسان حقيقة أكبر، نرى تأثيراتها على الإنسان، ونعرف عنها بعض الإشارات، بينما لا نستطيع - برغم محاولتنا المستميتة - إمساكها باليد (حتى الآن).

٢ - عدم وجود حدث عنيف (و كأننا دخلنا مكاناً عشوائياً) :

اختفت فى مسرح تشيخوف الدراما العنيفة، أو الفعل الجارف، وهي الدراما التي يمسك فيها الحدث بالبطل - وبنا - ببرائته، فنظل نلهث وراءه فى محاولة دؤوب، تستهدف أن ينفك الهول عن البطل - وعنا - فى لحظة التنوير، ولقد جاء اختفاء الحدث الرئيسى العنيف هدية للمسرح من القصة التشيخوفية القصيرة، التي اعتادت -

كما قلنا - أن تأتي بلحظة عادية من الحياة، وأن تتعمق فيها، باعتبار أن ما يصنع حياة الإنسان و مصيره، هو التراكم الجدلي لتلك اللحظات العادية، إن اللحظات العادية هي مرآة البشر في علاقاتهم بأنفسهم، وبالأخرين، ومن ثم تصنع المصائر، ولهذا فإن حياة لا تتضمن لحظات عنيفة، قد تقود إلى مصير نراه شديد العنف، و لقد نقلت إلينا فرحة تشيخوف العارمة بخلو مسرحيته الشقيقات الثلاث من أى طلاقة رصاص (تعبيراً عن الحدث العنيف)، وأن هذا لم يمنع المصير المروع للأخوات أولجا و ماشا و إيرينا، ثم أليس ممارسة الحياة بصعوباتها، دون أن يعي الإنسان دوره في الحياة، أمراً شديد العدوانية في تأثيره على البشر، إن مسرح تشيخوف الخالي من الأحداث العنيفة، يشعرنا بأننا دخلنا إلى المكان بالصدفة، أن اختياره جاء بشكل عشوائي، و من ثم فإن ما يحدث فيه من الممكن أن نراه في أى مكان آخر لو دخلناه، إنه يعمم الحدث، في نفس الوقت الذي يرينا فيه العنف بطريقة هادئة تسمح لنا بالتأمل، وحتى لو رأى البعض أن غياب الأحداث العنيفة، جاء إلى تشيخوف من مزاجه الشرقي، وأن مسرح الشرق، والهندي منه بوجه خاص، كان دوماً مسرحاً يخلو من الحدث الجارف، وإن كنا لا نستطيع أن نعارضهم في هذا، فإننا نقرر أن الأمر لن يختلف، فإن مسرح الشرق ابن شرعى للحدوثة (الأحدوثة)، التى هى أم شرعية للقصة القصيرة الحديثة، وأن مزاج تشيخوف الناتج عن شرقية بلاده، سبق إلى القصة القصيرة، قبل أن يسبق به إلينا فى تقنيات المسرح.

### ٣ - وسيلة تصعيد جديدة :

جاءت ضرورة اكتشاف وسيلة جديدة للتصعيد فى المسرح، حين اختفى الحدث الرئيسى الجارف فى عنفه من المسرحيات، و لقد تحير تشيخوف (وقد أوضحنا ذلك من قبل) حتى وصل إليها فى مسرحية النورس ، بعد أن وصل إليها فعلاً فى القصة القصيرة، غالباً فى قصته السهوب ، التى ضمت تيمات عديدة، فى مكان واحد، تتشابك و تلتحم فى سياق خفى جذاب، نقل تشيخوف تيماته المتعددة داخل سياق واحد، يصنع معنى واحداً نهائياً، أو كلياً للعمل، إلى المسرح، لكنه أحس بأن ما



يستطيعه فى القصة القصيرة، لا يستطيعه فى المسرح، ففى القصة القصيرة يستطيع أن يأتى بتيماته متتابعة، الواحدة وراء الأخرى، لكن المسرح لا يحتمل، لهذا عمد تشيخوف إلى إظهار تيماته العديدة معاً على المسرح، وأن يصنع بينها تشابكات بحيث تؤثر كل منها فى الأخرى، وتجعل فى معاينتنا لها، كل على حدة، إرهاصات لما سوف يحدث فى أخرى، أو أخريات، والحقيقة أن هذا الأمر لم يكن جديداً كل الجدة على المسرح، فقد عرفت المسرحيات قبل تشيخوف، هذا التعدد، على هيئة تيمة رئيسية و تيمة فرعية أو أكثر، وما فعله تشيخوف جديداً هو جعل العقد الفرعية هى الكل، بحيث تصبح محصلاتها الجدلية هى العقدة الرئيسية، أو أن يصبح الحدث الرئيس، و المعنى الكلى، نتاجاً لعدد من العقد، دون وجود عقدة رئيسية، وهكذا يستغرق المتلقى فى متابعة عدة نهايات، تصنع ما يشبه النهاية للحدث الرئيسى، فنحن نستطيع أن نقول - ولدينا الكثير من الثقة - أنه لا وجود لنهاية محددة فى المسرحيات التشيخوفية، و لا وجود بادياً لحدث رئيس.

#### ٤ - البطولة الجماعية :

هذه جاءت من اكتشاف الطريقة الجديدة فى التصعيد، فكون العقد الفرعية هى الأساس، جعل من الممكن أن تكون البطولة جماعية، فكل عقدة من العقد العديدة بطلين أو أكثر، هكذا اختفى البطل المطلق الفرد فى المسرحية، و حقيقة أنه فى البدء اختفى وهو يكاد يكون موجوداً (النورس، و الخال فانيا) إلا أن اختفاءه النهائى حدث فى الشقيقات الثلاث و بستان الكرز، وهكذا فإن البطولة الفردية قد تختفى، و قد تستخفى، فى مسرح البحث عن الحقيقة.

#### ٥ - اختفاء الشر التقليدى :

الحقيقة أن غياب الشر التقليدى، فى المسرحيات التشيخوفية، و تحوله إلى شر غير مباشر، يأتى من لا مبالاة شخصيات لما يحدث للآخرين من جراء تصرفاتهم، و فى أحيان أخرى، من لامبالاة شخصيات بالشر الذى يحدث لهم من جراء تصرفات

الآخرين، إنه شر غرائبي نراه في الحياة ولا نملك، ولا نستطيع له تفسيراً، وهو في الحقيقة الشر الداهم الذي تتعرض له البشرية (فالرأسمالية - وهي المثل الأهم في حياتنا - حرية فردية، لكن ضحاياها بالملايين في بلدانها، وفي مستعمراتها، سواء استعملت جيوشها في الاستعمار، أو كان استعمارها اقتصادياً، يكفي بالتحكم في الحيريات على البعد)، ومن ناحية أخرى فإن اختفاء الشر التقليدي، كان فاتحة للمسرح لممارسة الجدل الفني مع المشكلات العادية لمن نصفهم بأنهم الناس العاديون، كان إعطاءً للبطولة لمن لم تكن نراهم أبطالاً، صحيح أن المسرح، قبل تشيخوف، كان قد ترك منطقة أنصاف الآلهة، والملوك، ومن في مستواهم من النبلاء والأرستقراطيين والقديسين، وبدأ المسرح برجوازيّاً، يركز على قضايا الطبقة الوسطى (وفي أحيان شرائحها الدنيا) من سكان المدن، وصحيح أن تشيخوف في مسرحه لم ينزل عن مستوى هذه الطبقة، إذ كان كل أبطاله المسرحيين من المتعلمين، إلا أن المسرح على يديه، لم ير أن الناس العاديين لا يستحقون أن تتوجه لهم الدراما (وفي هذه كان أيضاً ابناً شرعياً لمحاولات كتاب روس سبقوه)، رآهم يستأهلون الظهور على المسرح، حتى لو لم تحدث لهم أمور غير عادية (وفي هذه كان إنجازهم)، لقد جعل تشيخوف المسرح يعاين ما هو غير عاد، في لحظات الحياة العادية، للناس العاديين، فكان خطوة لنزول المسرح، متحرراً من الكثير الذي كان يثقله، إلى جميع المستويات، في حياة الناس العاديين (حتى المعدمين منهم فيما بعد) لنكتشف أن حياتهم العادية غير عادية، بل معتادة من قبلنا نحن، وربما من قبلهم، وفي الحالتين هي غير مقبولة، ومن هنا جاء التشخيص المتسرع - في مراجع كثيرة - لمسرح تشيخوف على أنه مسرح طبيعي، أما من الناحية الثالثة، فإن غياب الشر التقليدي صنع ثورة في الحركات المسرحية، إذ لم يعد الصراع صراعاً ظاهراً بين قطبين، وأصبح من الممكن أن يتخذ أي شكل آخر، وأظن أن هذا الإنجاز - بما أتاحه من إمكانيات استطعنا التقاط بعضها - جاء من القصة القصيرة، فالقصة القصيرة عند موباسان، وأكثر عند تشيخوف، هي إمعان النظر العقلي (عند موباسان) والوجداني (عند تشيخوف)، في اللحظات العادية في حياة البشر، تلك اللحظات التي يتكون من مجموعها الجدلي حياة البشر، ومصائرهم.

## ٦ - تحرير الزمن المسرحي :

الحقيقة أن تشيخوف قد أعطى المسرح إمكانية، و بذوراً تقنية، للتلاعب بالزمن الدرامي، كيفما يشاء النص في لحظة الخلق الفني، فالقصة القصيرة تستطيع هذا الأمر، ذلك أنها تستطيع أن تبدأ من النهاية الفعلية (وليست النهاية التي تجئ على هيئة نبوءة يحققها النص بتدافعه، مثلما الأمر في الأسطورة الدينية و الأدب الشعبي والمسرح الكلاسي الذي قام على الأساطير الميثولوجية، ونسج على مئوالها )، وتستطيع أن تبدأ من أي لحظة من اللحظات قبلها، أو بعدها، في غير التزام إلا بالكشف - في صدق فني - عن الحدث الرئيسي، وإعطائه معناه الكلي، ولقد شرحنا في النورس تقنية الفصول، التي هي نوافذ متزامنة، نطل منها على أوقات من فعل زمني مستمر، سواء في اللحظات الآنية التي نراقبه فيها، خلال الفصول، أو في اللحظات التي لا نراها بين الفصول، طالت تلك اللحظات أو قصرت، لكن في الشقيقات الثلاث، نبدأ مسرحياً في لحظة، ولكن النص يسارع بأن يقص علينا لحظات من الماضي، يراها صانعة اللحظات التي سنعيشها في النص، ويرى أنها ضرورية لمتابعة ما سوف يعاينه من لحظات الفعل، وما سوف لا يعاينه من اللحظات المستمرة فيما بين الفصول، إن هذا الحكي الذي تمارسه أمامنا الشخصيات في جراءة فنية، مستعيدة وظيفة من وظائف الكورس في المسرح الكلاسي القديم، والذي جاء لتشيخوف من القصة القصيرة، قد فتح الطريق إلى وجود فلاش باك مسرحي، يتم عن طريق المحاكاة، وليس بمنطق الحكي السردي، وفتح الطريق - كذلك - إلى مسرحيات لا تحترم التسلسل الزمني الحياتي المنطقي، ولكن تسعى إلى إحداث تزامنات خاصة، يأتي فيها مشهد أقدم حياتياً بعد مشهد آني، وقد يتكرر الأمر أكثر من مرة في المسرحية الواحدة، وقد تبنى المسرحية على خلط الأزمنة في سياق يرى الصدق الفني، أنه أقدر على إعطاء المعنى الكلي للحدث الرئيسي، وأكثر إثراء لهذا المعنى الكلي، أي أن تشيخوف فتح الباب لتحرير الزمان المسرحي كلياً، بعد أن تحرر المكان المسرحي على يد غيره، أكثر من هذا فتح الباب لتقنية «الحكي المباشر» عند برشت، الذي يقفز بالحدث إلى الأمام، مثلما يعلق وينور على بعضه، ويكسر الأيهام في تقنية الكتابة في المسرح الملحمي.



## ٧ - تحرير الحوار - ظاهرياً - من الحدث الرئيسى :

هذه شرحناها فى النورس ، وفى الشقيقات الثلاث ، و فى بستان الكرز ، ويبقى هنا أن نقول إن القصة القصيرة، تستطيع أن تجعل البطل أو الأبطال يتكلمون فى أمور لا تمت للحدث الرئيسى بصلة، بينما الحدث الرئيسى يتصاعد - فى مكان آخر - دون أن يدري به الأبطال ( وهو ما يعرف بالأيرونى فى السرد القصصى و الروائى، وقد كان أكثر قدرة على تحرير المكان من المسرح، بميكنته المتواضعة، فى نهاية القرن التاسع عشر، و بداية القرن العشرين )، و لم يكن المسرح يستطيع ذلك ( أيضاً لسبب آخر، هو التزام المسرحيين - وصولاً إلى إيسن و ستريندبرج - بأن يكون الحوار، الوسيلة الأنجع للتصاعد الدرامى )، لكن تشيخوف اعتمداً على تقنيات القصة القصيرة، سبق السينما إلى المونتاج، و كان تقنية حديثة اكتسبتها القصة القصيرة فى قليل جداً من أعمالها، مكنتها منه قدرات السرد (إذ أن منطق الحكى، قبل استقرار أقدام القصة القصيرة على أرض الفن، كان يستمر فى القص عما يحدث فى مكان، ليعود زمنياً، ويبدأ فيما كان يحدث، فى نفس الوقت، فى مكان آخر)، لقد بدأ تشيخوف فى نقل هذه الإمكانية - تحرير الحوار ظاهرياً من الحدث المسرحى - إلى المسرح على مراحل، بدأها بجعل الأبطال يتكلمون فى أمور نظن أن لا علاقة لها بالحدث المسرحى المتنامى، ثم يأتى من يخبرهم بما حدث، فى مكان خارج المكان المسرحى، ثم تجاوز ذلك بجعل الحوار حوار الشخصية المنبعث من داخلها فى اللحظة المسرحية، و ليس حوارها الذى هو ضرورة كوسيلة عمدية للتصعيد الدرامى، و تحرير الحوار هذا، أعطى إمكانية تحرير الشخصية من الحدث، و لا شك أن مسرح بيرانديللو استفاد من تحرير الحوار من أن يكون وسيلة تصعيد للحدث الآنى، فالحدث الآنى حقيقى وجوباً، لكن الحوار المتحرر يحتمل التصديق و يقبل التكذيب، يحتمل أكثر من وجه للحقيقة، كذلك فإن الحوار المتحرر من الحدث، أصبح فيما بعد وسيلة مسرح العبث لإثبات عبثية الحياة.

## ٨ - تحرير الشخصية:

تستطيع الشخصية - في المسرحيات التشيخوفية - أن تبدو وكأنما خرجت من إهاب الحدث الرئيسى، بينما هي بالفعل لم تخرج، فالشخصية فيها تتكلم كلامها هي، وليس الكلام الذى من المفترض أن تقوله ليتم به تصعيد حدث رئيسى واضح للعيان، نتابعه ونحن نكاد نلهث وراءه، وهذا الأمر واضح إلى حد ما فى الخال فانيا، وهو أكثر وضوحاً فى الشقيقات الثلاث، لكن خروج الشخصيات - فى النص التشيخوفى - من إهاب الحدث أمر يبدو على السطح فقط، بينما فى العمق، فإن ما يبدو خروجاً، هو عملية صانعة للحدث الرئيسى المستخفى عن العيون، وليس على الوجدان بالطبع، ولا على العقل بدرجة أقل، وقد كان - بلا شك - بداية التغريب فى المسرح، تغريب الشخصية عن الحدث الكلى (وليس عن الحوادث الجزئية فى الأغلب)، وهو عين الإمكانية التى التقطها بريشت بعد ذلك، مطوراً إياها لتعبر عن تغرب الإنسان فى المجتمع الرأسمالى، عن الطريقة التى يسير بها مجتمعه، نتيجة لغربته فى العملية الإنتاجية، وكان بذرة لتغريب من نفس النوع، وإن بدا مخالفاً، فى مسرحيات بيرانديللو، التى ترى أن الحقيقة نسبية، ومن ثم نحن متغربون عن الحقيقة الكلية، فى سعينا الحياتى، وعن تغرب ثالث لا يخدعنا تمايزه فى مسرح العبث، والتغريب لعبة (تقنية) جاء بها السرد كإمكانية، فالسرد، فى القصة القصيرة، ذو حرية رحبة، وهو قادر على أن يرينا تغرب الشخصية عما حولها، هذا التغريب المعيش حين يبدو خروجاً على السياق، يصنع سياقاً جديداً مخالفاً، وأكثر اقتراباً مما يشبه الحقيقة.

## ٩ - الكورس (الإخبار):

كانت وظيفة الكورس فى المسرحيات الكلاسية القديمة هى إخبارنا بما كان (حدث) قبل أن تجئ اللحظة التى تبدأ بها الدراما، سواء فى بداية العرض، أو فى أية لحظة من توقفاته، وكان السرد فيها عوضاً عن أن يكون محتواها فعلاً مسرحياً، ثم التعقيب على ما يحدث فى بعض الأوقات، ولأن تشيخوف تقافز فى مسرحياته بالزمن ليرينا الزمن فاعلاً فى حياة الشخصيات (وإن كان تقافزه قد جاء فى اتجاه واحد.. إلى الأمام)،

وهى نفس الفكرة المسيطرة فى الأسطورة القديمة، و السيرة الشعبية، اللتين تبدآن من ميلاد البطل، و تنتهيان بموته (وربما قبل تلك و بعد الأخيرة)، فقد كان عليه فناً، و عى بذلك أم لم يع، لكى يحقق فاعلية الزمن عنده، أن يدخل وظيفة الكورس فى لحم المسرحية الدرامى الحى، بحيث لا يبدو صوتاً خارجياً، و أن يبقى من تواجه عمليتى الإخبار و التعقيب، و الحقيقة أن وظيفة الكورس هذه الباقية فى لحم المسرحية الحى، كانت متواجدة قبل تشيخوف فى مسرحيات كثيرة، و بصورة خاصة فى الفودفيل، حيث كان يلجأ عدد من الكتّاب إلى أن ينيطوا ببعض الشخصيات الثانوية (خدم، تابعين، أو ما شابه)، وظيفة إخبارنا بما كان، و بما ستبدأ به المسرحية (أى يدخلوننا إلى الحدث الرئيسى) عند بداية العرض، أو فى بداية فصل أو أكثر، أو التعليق فى بعض الأحيان على ما يحدث، إلا أن ارتباط هذا الأمر بالتقافز الزمنى عند تشيخوف، و إصراره على أن ما نراه لا يقل قيمة و فعلاً عما لا نراه (و يحدث فى الفترات الزمنية بين الفصول)، كان هو الفارق بين ما يفعله تشيخوف و الآخرون، و هو إثبات جديد على شوقيته المزاجية، إن لعبة الزمن كما يقول باختين مزاج شرقى، ذلك أن الأدب فى الشرق معاينة لما يفعله الزمان بالناس.

#### ١٠ - تطوير المنولوج بحيث يكاد يصبح حديثاً مباشراً إلى الجمهور المتلقى :

فى الشقيقات الثلاث تبدو أولجا و ماشا و إيرينا و آخرون، فى حضور غيرهم، و هم يكلمون أنفسهم أمام الجمهور، فى أكثر من موقع من المسرحية، فى الوقت الذى يمكن بسهولة، لم يردّها النص متعمداً، تحويل المنولوج (الذى يتم فى حضور آخرين فى أوقات عديدة) إلى حوار تتدخل فيه الشخصيات (الموجودة !) الأخرى، هذا الأمر يجعلنا نتصور القصص و التعمد من النص التشيخوفى، و الحقيقة أن المنولوج كان حيلة قديمة تفصح بها الشخصيات عن مكنون ذواتها فى لحظات مسرحية، مثله مثل الكلام الجانبى، و هما وظيفتان انحدرتا من وظيفة الكورس القديمة التى أنهتها - بتحليل - الاتجاهات الرومانسية فى المسرح، و لأنهما وظيفتان يضطر المؤلف لهما اضطراراً، فقد اعتبرتا علامة على الضعف، و سعى المؤلفون بقدر المستطاع إلى



تجنبهما، ليفاجئنا تشيخوف بتعمد استخدامهما فيما بعد، لتخليص المسرح من حيل كثيرة كان الكتاب يلجأون إليها، لكي يتجنبوا ما تعارف الجميع على أنه ضعف، ولقد فتح تشيخوف بتعمده هذا، حين وجد مقبولاً من جديد الباب إلى مخاطبة الجمهور مخاطبة مباشرة، استغلها كتاب كثيرون في القرن العشرين بعده، واستساغ الناس المونودرامات حين استساغوها، ففي المونودراما ما يبدو مشكلة، وهو لمن توجه الشخصية المسرحية كلامها، أما بريشت فقد استغلها في تداخل الحكى السردي مع الدراما، ليجعل الموضوع المسرحي أكبر من زمن الدراما، شكلاً ومضموناً بالطبع، وليجعل في الدراما (مثلما كان الكورس قديماً) صوتاً من خارجها، يقدم مفاهيم تصنع جدلاً مع الفعل على المسرح، وفي اعتقادي أن مسرح العبث قد استفاد كثيراً من هذه التقنية، مثلما استفاد منها اتجاه المسرح داخل المسرح، أما من أين جاءت تشيخوف الجرأة على هذا الأمر، فمما لا شك فيه أن استساغته للسرد القصصي كان ما يسانده وهو يفعلها.

#### ١١ - استعمال الرمز كنبوءة (ليس فقط كأداة تفسير) :

الحق أن كثيرين قبل تشيخوف قد استلهموا الأدب الشعبي، خصوصاً الرومانسيين، ومن بعدهم، إيسن و سترندبرج، لكنهم استلهموه في موضوعاته، وأشكاله الفنية، متضمنة التقنيات المتعلقة بها، لكن تشيخوف استلهم تقنياته، دون استلهم موضوعاته أو أشكاله الفنية، ومنها البنية الهادئة للحكاية الشعبية، التي يتولد فيها الموقف عنقودياً مما سبقه، دون نقطة هجوم جارفة أولية، تقيد المشاهد بحالة وجوبية التصعيد، ومنها استعمال النبوءة - التي انتقلت من الأدب الشعبي إلى المسرح في بداياته الإغريقية - للتشويق، ومنها أيضاً الترميز، وقد استعمل تشيخوف الرمز نبوءة، في موضوع لا يمت - من قريب أو بعيد - لفنيات الأدب الشعبي النورس<sup>(١)</sup>، واستعمل النبوءة في مواجهة الرمز في الشقيقات الثلاث<sup>(٢)</sup>، أيضاً في موضوع لا يمت لتقنيات الأدب

(١) شرحت قبل ذلك في جزئية تقنيات النورس

(٢) السفر إلى موسكو كان رمزاً في الشقيقات الثلاث، والنبوءة كانت أنه لن يكون.

الشعبي، وقد استعمل النبوءة رمزاً في بستان الكرز<sup>(١)</sup>، وفتح الباب لاستخدام تقنيات الأدب الشعبي في موضوعات ذات بنى لا تمت لأشكاله، مستلهماً تقنيات الحكى المختلفة في القصة القصيرة، وفي ظني أن أفضل المستفيدين من الأمر، دون أن نقل من قيمة اكتشافه الذاتي كان دورينمات.

## ١٢ - المسرح داخل المسرح بشروط جديدة :

المسرح داخل المسرح تقنية قديمة، لكن الجديد الذي جاء به تشيخوف هو جعل المسرحية داخل المسرحية كلاً (و ليست جزئية) من الممكن أن يغنى عن المسرحية الأم، وهو أسلوب كانت تلجأ له الحكاية داخل الحكاية في الأدب الشعبي، بحيث تشرح حكاية مضمون ومصير حكاية أخرى، دون الحاجة للرجوع إلى الحكاية الأصلية (راجع ألف ليلة وليلة)، أي أنه جاء بهذه التقنية من فن القص، وفتح بها الباب لتقنية ازدهرت على يد بيرانديللو، واستلهمه فيها الكثيرون.

## ١٣ - المزج بين اتجاهات مسرحية عديدة :

لم تكن الاتجاهات المسرحية هي التي تعنى تشيخوف، كانت عنايته كلها - هو الذي كان يقول بأنه غير مسرحي - متجهة إلى أقصى قدرة على التعبير، يتطلبها نصه في لحظات الخلق، ليتحقق ما كان يخائله ككاتب، وهكذا - فيما نظن - كانت كل التقنيات المسرحية، قديمها وحديثها، والتي تتوافق - فيما نظن أيضاً - وتقنيات القصة القصيرة (الساخرة منها على وجه الخصوص، التي برع فيها)، متاحة أمامه، يلتقط نصه منها ما يشاء، دون أن يفكر كاتبه في انتماءاتها لاتجاه مسرحي أو آخر، لهذا حيرت مسرحياته النقاد، أكثرهم، في السنوات التالية لظهور إنتاجه المسرحي، اعتبروا مسرحياته، لعظم مشابقتها للحياة، مسرحيات تنتمي إلى المذهب الطبيعي، و القليل منهم تصوروا منتمية إلى المذهب الواقعي، والمسرحيات لم تكذب هؤلاء الكثيرين، وأولئك القليلين، ولم تكذب بعد ذلك من التقط ملامح رمزية فيها، ولا

(١) البستان رمز في بستان الكرز، ونبوءة بزوال الطبقة العاجزة.

كذبت تولستوى الذى وصفها بالعبثية، بلغة زمانه، بل ولم تكذب أيضاً من رأى فيها اشتراطات أرسطية تنتمى إلى بدايات المسرح، و لا حتى كذبت البعض الأخير الذين رأوها - وقد كسرت البناء الدرامى التقليدى - لا درامية<sup>(١)</sup>، ذلك أن مسرحيات تشيخوف كانت فى الحقيقة خلطة تشيخوفية خاصة، أقدم عليها من تعلم منتهى الحرية فى دروب القصة القصيرة، و من هذه الخلطة، انفتح الباب لخلط الاتجاهات المسرحية، الذى لم يعد مستغرباً فى مسرحيات ما بعد الحرب العالمية الأولى.

#### ١٤ - غياب لحظة التنوير المسرحية التقليدية :

كان تشيخوف ينهى قصصه القصيرة دون لحظة تنوير تقليدية، تاركاً للقارئ مهمة التنوير على عمله ( وهو أمر شرحنا من قبل أنه لا يشبه النهايات المفتوحة<sup>(٢)</sup> )، وهكذا فعل فى المسرح، ففي مسرحياته يصل الحدث إلى نهاية، تتوقف عندها المسرحية، لكنها فى نفس الآن - هذه النهاية - توحى بأنها ليست النهاية، وأن الزمن سيظل فاعلاً، فى الشخصيات بعد نهاية العرض، بما يفتح المجال لنهاية أخرى تنويرية، وضعت اشتراطاتها كلها فى النص، دون أن يعلن عنها النص صراحة<sup>(٣)</sup>.

#### ١٥ - احترام البعد النفسى لشخصيات العمل (متضمناً المفارقة) :

الحقيقة أن أحداً لم يكن ينافس تشيخوف فى هذا المجال (فى عصره) إلا استرندبرج، ولقد كان استرندبرج شديد البراعة فى تشريح نفسيته، فمن المعروف عنه، أنه كان يكتب بمنتهى الصراحة مواقف عاشها فى حياته المعذبة، وصراحته كانت مبعث صدق فنى مضمون، وقد استطاع بصدقه الفنى المضمون هذا جعل ما كان خفياً، مفضوحاً على المسرح، ولأنه شكل صدمة صدق للمتلقى، بقى طويلاً حتى اعترف المتلقون و النقاد بفنه العظيم، و سارت المظاهرات تشيد بفنه، قبل

(١) ناقشنا هذه النقاط كلها فى الفصل المعنون هل فعلها تشيخوف ؟ .

(٢) راجع تقنيات النورس فى الفصل المعنون كيف فعلها تشيخوف ؟ .

(٣) هذا الأمر شرحناه أيضاً من قبل فى تقنيات النورس، راجعاً من فضلك فى الفصل المعنون كيف فعلها تشيخوف ؟



سنوات قليلة من وفاته، و مات وهو علم مسرحى يشار إليه بالبنان، والحقيقة أن تشيخوف، الذى لم يجد هذا الاعتراف بفنه المسرحى قبل وفاته، لم يكن يقل براعة عن استرندبرج، فى مضممار تشريح النفس الإنسانية، برغم أنه كان يلجأ إلى طريقة أخرى فى توقع تصرفات الشخصيات التى لا تخضع للمنطق المتعارف عليه، منطق السبب و النتيجة المباشرين، وذلك بأن يكون هو شخصياته أثناء الخلق الفنى، ليكتب عن لحظات يعيشونها، وليس عن لحظات عاشها هو (والحقيقة فإننا هنا لا نريد أن نقدم تشيخوف معاكساً فى الاتجاه لمعاصر استرندبرج، فلا يمكن حرمان الأخير من كونه معاشياً فى لحظة الخلق للشخصيات، التى واكبته فى تجربته الحياتية المستعادة)، إن منطق الذى بهر الدنيا فى قصصه القصيرة، أخذ وقتاً طويلاً، لكى يقبل فوق المسرح، و هو أن هناك مفارقة فيما يقدم عليه الإنسان من رد فعل، مثلما هناك مفارقة بين ما نريده، و ما ينهى الحدث فى القصة القصيرة، و بمفارقاته هذه فتح الباب لصدق لا يشبه الصدق المتعارف عليه فى الكتابة المسرحية فى عصره، مثله مثل استرندبرج، والآن - بعد أن تم الاعتراف بعبقريته المسرحية - يحسده المسرحيون على ما كان لديه من قدرات مبهرة.

#### ١٦ - النبرة الشعاعية (الشفقة نعم، الحزن لا) :

انحدر تشيخوف من سلالة من كتاب قومه الروس يخلطون الكوميديا بالتراجيديا، المأساة بالسخرية، الضحك بالدموع فى فنهم، وقد برع تشيخوف براعة فائقة فى هذا الأمر فى قصصه القصيرة، فكان - كما قال جوركى - يكتب القصة الضاحكة، فيسمعنا وسط الضحكات، آهات حزينة خفية، ولقد استمر تشيخوف فى المسرح كما بدأ فى القصة القصيرة، يخلط البكاء بالضحك، معبراً بهذه التقنية عن تعاطفه مع أبطاله، واعتبارهم مسئولين عما يحدث لهم فى نفس الوقت، ناقلاً مشاعره هذه إلى المتلقى، وكأن لسان حاله يقول بشاعرية فائقة، نعم للشفقة، لا للحزن التطهيرى.<sup>(١)</sup>

(١) شرحنا هذا الأمر فى المقدمة التى وضعناها للدورس فى الفصل المعنون كيف فعلها تشيخوف، فليفضل القارئ بالرجوع لها إن شاء.

## ١٧ - التمثيل الهادئ :

إن مسرحاً كمسرح تشيخوف لا تتصرف فيه الشخصيات التصرفات التي كان متعارفاً عليها في المسرح، و تقول غير ماتقصد إليه وتفعل ما لا تريده، وتطلب ما لا تتمناه، وتعيش كالعطب المقلدة، يتطلب نوعاً مختلفاً للتمثيل الإيضاحي المتعاش، إذا صح القول، إنه يتطلب أن يتمثل الممثل الشخصية تماماً، حتى ينقل لنا تصرفاتها - في لحظات - انعكاس الحدث (الذي يتصاعد بشكل خفي) عليها بأشكال غير منطقية، بل وغير مفهومة في بعض الأحيان، إن شخصيات تشيخوف قد لا تبالى في وقت يوجب عليها المبالاة، وقد تنهار دون مدعاة للانهايار، فلا يستطيع معرفة هذه الأمور إلا من يذوب في الشخصية، وليس من يعبر عنها، إن هذا هو «الشيء ما» (حسب تعبير ستنسلافسكى) الذي على الجميع أن يجدوه، قبل أن يقرروا أنهم أتوا الاستعداد للعمل التشيخوفى المسرحى، وهو بالتأكيد كان شيئاً مخالفاً للأداء الجليل، الذي كان سائداً في نهايات القرن التاسع عشر، وبدايات القرن العشرين.

## ١٨ - استعمال البنية التقليدية

مع كسر حدة التصاعد بإضافة بنى أخرى جديدة معها :

في «بستان الكرز» أظهر تشيخوف براعة في استخدام بنية التوتر التقليدية، التي تشدنا من بداية العمل، ولا تفلتنا إلا في لحظة الحل، أو التنوير، ولم يتخل في نفس الوقت عن تشابكات قصص أبطاله التي أسمينها، طريقته الجديدة في تصعيد الحدث الرئيسى الذى يتكون جدليا من تطور هذه التشابكات (التي قلنا أنها تكاد تشبه قصصاً قصيرة متفاعلة)، ولعلنا نقرر أن الجمع بين بنى مختلفة جمعاً متجانساً، هو الذى مكن بريشت من كسر الإيهام، ومكن بيرانديلو من تقنيات «الحقيقة النسبية»، ومكن دورينمات حين أراد الاستفادة من الجروتسك على طريقته الخاصة، ومكن آخرين من كتاب العبث من أن يمضوا في غير المفهوم ظاهرياً، دون أن ينفلت إيقاع العمل.

\* \* \*

وأخيراً.....

هذا هو ما جاء به تشيخوف.

لكننا سألنا في عنوان الفصل هل كان تطور المسرح في القرن العشرين، نتاجاً لأعمال تشيخوف، أم نتاجاً لتقنيات القصة القصيرة؟

وللإجابة عن هذا السؤال، لعلنا نذكر القارئ بما قلناه ضمناً في هذا الفصل (وفي الكتاب عموماً).

قلنا أن تشيخوف لم يكن صاحب براءة الاختراع في كل التطورات التي صاحبت مسيرة المسرح في القرن العشرين، لكن من حقه أن نقول كان له شرف فتح الباب الذي ولج منه غيره، وأحدثوا التطورات الهائلة، مستفيدي في أغلبها مما جاء به، ومستفيدين في بعضها من الإمكانيات الميكانيكية الكبيرة، التي صارت تتمتع بها الأبنية المسرحية في ذلك القرن.

وقلنا أنه فتح الباب بنقل تقنيات القصة القصيرة إلى المسرح.

ولم نقل أنه فتح الباب على مصراعيه.

لكن ما لم نقله أيضاً، أن من جاءوا بعد تشيخوف من كتاب عظام، لم يفتحوا هم الآخرون الباب على مصراعيه.<sup>(١)</sup>

ما زال في الباب فرجة من الممكن فتحها، وفتح ممكن باستخدام المزيد من تقنيات القصة القصيرة في المسرح.

ألا نكون بهذا قد أجبنا عن السؤال.

أظن أننا أجبنا..

ولعل ما يهمنا الإشارة إليه - في نهاية النهاية - أن مساحة في هذه الفرجة متاحة للمسرح الفقير (في إمكانياته المعمارية والميكانيكية، الغنى في فنياته)، وهو المسرح الذي نستطيعه، والذي نتمناه.

وفي هذا فليتسابق المبدعون.

---

(١) منذ البدء قلنا إنه مازال في القصة القصيرة إمكانيات كامنة من شأنها أن تستطيع تطوير المسرح في القرن الواحد والعشرين.



## الفهرس

إهداء .....	٥
تقديم .....	٧
مدخل .....	٣٣
وثيقة (١) .....	٣٥
وثيقة (٢) .....	٣٥
وثيقة (٣) .....	٣٧
وثيقة (٤) .....	٣٨
هل فعلها تشيخوف؟ .....	٥٧
وثيقة .....	٥٩
كيف فعلها تشيخوف؟ .....	٩٧
أولاً: النورس .....	١٠٣
ثانياً : الخال فانيا .....	١٤٢
ثالثاً: الشقيقات الثلاث .....	١٦٧
رابعاً: بستان الكرز .....	١٧٤
خامساً : المسرحية التي لم يكتبها تشيخوف .....	١٧٦
وأخيراً.. تشيخوف أم إمكانيات القصة القصيرة؟! .....	١٧٩
١ - بداية عصر الكاتب الذي لا يحتكر الحقيقة. بل الباحث عنها .....	١٨٤
٢ - عدم وجود حدث عنيف (و كأننا دخلنا مكاناً عشوائياً) .....	١٨٤
٣ - وسيلة تصعيد جديدة .....	١٨٥

- ٤ - البطولة الجماعية ..... ١٨٦
- ٥ - اختفاء الشر التقليدى ..... ١٨٦
- ٦ - تحرير الزمن المسرحى ..... ١٨٨
- ٧ - تحرير الحوار - ظاهرياً - من الحدث الرئيسى ..... ١٨٩
- ٨ - تحرير الشخصية ..... ١٩٠
- ٩ - الكورس (الإخبار) ..... ١٩٠
- ١٠ - تطوير النولوج بحيث يكاد يصبح حديثاً مباشراً إلى الجمهور المتلقى... ١٩١
- ١١ - استعمال الرمز كنبوءة (ليس فقط كأداة تفسير) ..... ١٩٢
- ١٢ - المسرح داخل المسرح بشروط جديدة ..... ١٩٣
- ١٣ - المزج بين اتجاهات مسرحية عديدة ..... ١٩٣
- ١٤ - غياب لحظة التنوير المسرحية التقليدية ..... ١٩٤
- ١٥ - احترام البعد النفسى لشخصيات العمل (متضمناً المفارقة) ..... ١٩٤
- ١٦ - النبوة الشعاعية (الشفقة نعم، الحزن لا) ..... ١٩٥
- ١٧ - التمثيل الهادئ ..... ١٩٦
- ١٨ - استعمال البنية التقليدية
- مع كسر حدة التصاعد بإضافة بنى أخرى جديدة معها ..... ١٩٦

طبع بالهيئة العامة لشئون المطابع الأميرية

---

رقم الإيداع ٣١٢٦ / ٢٠٠٤



## هذا الكاتب



هشام محمد محمود السلاموني

- طبيب بشري.
- يمارس كتابة السيناريو (السينمائي والتلفزيوني) ويكتب المسرحية، والمسلسل الإذاعي، والقصص القصيرة.
- له مقالات نقدية في المسرح.
- يكتب المقال السياسي.
- له كتاب "الجبل الذي واجهه عبد الناصر والسادات" وهو دراسة للحركة الطلابية ٦٨ - ١٩٧٧.
- حصل على جائزة المجلس الأعلى للثقافة عن السيناريو التلفزيوني (الوزير سالم).
- حصل على جائزة أفضل مسرحية من الثقافة الجماهيرية أعوام ٩١ - ٩٢، ٩٢ - ٩٣، ٩٣ - ٩٤ عن مسرحياته "عشرا ممنوع التصوير" و"كان يوم صعب جدا" و"أغنية علي السالك".



فى المسرح تحس ، وأنت تعاين مشهناً ، أن هذا المشهد يحدث الآن (فى لحظة المعاينة) وحين تنتقل إلى مشهد يليه (حتى إذا كان الفارق بين المشهدين سنين عدداً) تشعر - أيضاً - بأنك تعاين مشهناً يحدث الآن . فى المسرح كل اللحظات آنية (برغم كونها متزامنة ، أى تحدث هذه قبل تلك ، وتجيء تلك - أمامنا - بعد هاتيك) .

لكن القصة القصيرة لا تعطيك هذا الإحساس ، حتى إذا ما كتبت كلها - فى السرد - بأفعال مضارعة ، فإنها تبقى تشير إلى أمر ماضوى ، فى وجدان تشبع بأشكال عديدة للحكايات . لذلك تحسب عبقرية القصة القصيرة - إلى جانب عوامل مهمة أخرى - بقدرتها على إثارة أو استثارة اهتمام القارئ ، بل لعل إثارة اهتمام القارئ هى الطريق إلى عبقريتها ، فبدون استثارة اهتمام القارئ لمتابعتها ، لا مجال للكلام عن أى عبقریات أخرى .